VERSORGERIN

stadtwerkstatt linz

2 Euro / 2 Giblinge *# 0100*

PUNK-U-MAT

dezember 2013

versorgerin Nr / 100 / DEZ 2013 / österreichische Post AG / Sponsoring Post, GZZ 022033621 S / RETOUREN AN: STADTWERKSTATT, KIRCHENG.4, 4040

editorial

Die 100. Ausgabe der Versorgerin also. I prefer not to celebrate… Aber ein wenig Selbstbezüglichkeit soll dann doch sein, siehe den Artikel von den Ex-Versorger-Macherinnen Gabriele Kepplinger und Georg Ritter auf Seite 18.
Im Oktober fand die Neueröffnung der im April von der Polizei demontierten Ausstellung von Marika Schmiedt im Alten Rathaus Linz statt. Noch nie habe es eine derart massive Welle von Beschwerden an das Rathaus gegeben, wie im Fall dieser Ausstellung mit dem Untertitel »Angst ist Alltag für Roma in Europa«, stellte der neue Linzer Bürgermeister fest. Nun droht ein Lebensmittelkonzern, der seine Produkte gern »nach Zigeuner-Art« benennt, der Künstlerin mit Klagen. Lesen Sie dazu den Text »Warum wollen sie uns essen« von Filiz Demirova auf Seite 3.
Ein »armseliges Winterpaket« hat man in Wien für Obdachlose geschnürt. Luis Liendo Espinoza berichtet auf Seite 4.
Am 5. Dezember beehrt Erwin Riess die Stadtwerkstatt mit einer Lesung aus seinem neu erschienenen Roman »Herr Groll und die ungarische Tragödie«. Einen Vorgeschmack bieten wir mit einem Auszug auf Seite 5.
Endlich auch mit gutem Gewissen fernzusehen, erlauben »Quality TV«-Serien wie etwa *The Wire* auch dem Bildungsbürgertum, konstatiert Lars Quadfasel auf Seite 6 und »zweifellos macht *The Wire* ziemlich vieles ziemlich richtig«.
Waren Sie schon mal »der Erste, dem das gefällt«? Nicht nur Usern des »Fratzenbuchs« (Dr. Didi) erklärt Magnus Klaue auf Seite 7 »wie das Jasagen zur Kulturtechnik wurde«.
»Gegen den intellektuellen Konformismus, der über die bekannten Dinge die bekannten Meinungen hat«, behaupte sich, so Karl-Markus Gauss, der Wiener Essayist, Kritiker und Polemiker Richard Schuberth. Seine im Drava Verlag erschienene, dreibändige Sammlung brillanter Texte empfiehlt Lisa Bolyos auf Seite 8.
Dem BluBo-Dichter Richard Billinger war im Oktober ein Symposium im Stifterhaus gewidmet, zu dem auch Gerhard Scheit eingeladen war. Sein Text »Ende des Traumwandelns« ist auf Seite 9 zu lesen. Stephan Grigat schreibt auf Seite 11 über den iranischen Präsidenten und Dauerlächler Hassan Rohani.
Tanja Brandmayr kommentiert auf Seite 12 das Kulturereignis dieses Herbstes, die Forderung nach Redezeit eines Burgtheater-Billeteurs auf der Burgtheaterbühne und deren Ablehnung durch eine Kuatorin. Auf »soziale und künstlerische Erneuerung« zielt Armin Medosch mit der von ihm kuratierten Artist-in-Residency-Serie Fieldworks. Was es mit der »Kunst als Wasserrohrbruch« auf sich hat, ist auf den Seiten 14 und 15 zu lesen.
Für die Serie »Mythos Medienkunst« hat auf den Seiten 16 und 17 Franz Xaver den Künstler, Filmemacher und langjährigen Stadtwerkstattler Thomas Lehner geladen.
Und auf den letzten Seiten liegt ein kleiner Pop-Musik-Schwerpunkt: Didi Neidhart schreibt über Berthold Seligers »Das Geschäft mit der Musik«, Kristina Pia Hofer über eine österreichische Frauenband der 60er Jahre, Tanja Brandmayr über den »Empress Club« der Stadtwerkstatt und »Äffchen« über Hip Hop.

So long
K.



servus@servus.at

Interview mit Alessandro Ludovico über das Magazin Neural, Hacktivismus und Kunst.

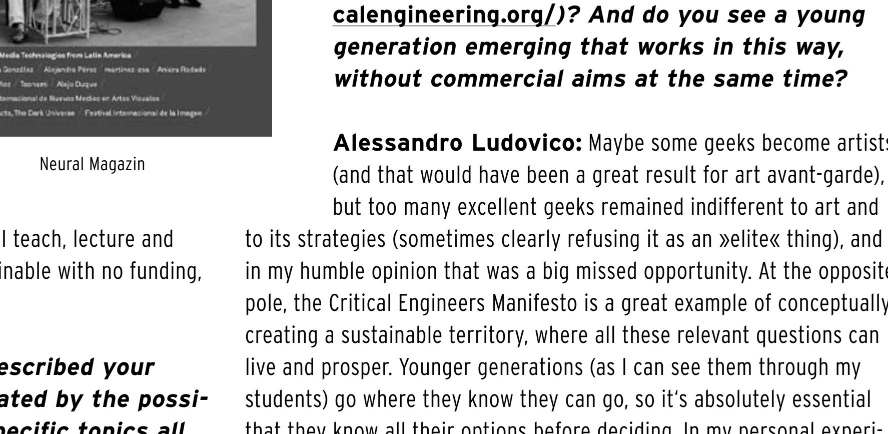
Alessandro Ludovico is a media critic. Since 1993 he has been the editorial director of Neural magazine. He has published several essays on digital culture and has also co-edited the Mag.Net Reader. Alessandro is one of the founding contributors of the Nettime community and also one of the founders of the Mag.Net organisation (Electronic Cultural Publishers). He teaches at the Academy of Art in Carrara, Italy, and was until recently a research fellow at the Piet Zwart Institute in Rotterdam.

Us(c)hi Reiter: Alessandro, you have been publishing the Neural magazine since 1993! It has meanwhile become a huge resource for digital culture, media art and hacktivism. In my opinion it is also a rich documentation of, let's say, underground art. Trying to research within the archive of the magazine is not possible unless someone orders the magazine or pays for an online subscription. What led you to the decision to not make the content of Neural available for free? And when did you decide to make it available only through subscription?

Alessandro Ludovico: As it was born as an independent underground printed magazine, for Neural it was obvious to rely on subscriptions. That is still what makes its whole business model sustainable. Actually it's not fully correct that its content is not available online. We decided to post online all the news, reviews and reports but not the interviews, in order to give a specific reward to those who support us by paying the subscription. Those who subscribe to the printed version also receive some extras from time to time, like DVDs or small catalogues. You have also to take into account that we have never received a single cent of public funding in twenty years, so subscriptions (and ads) are our only revenue.

Us(c)hi Reiter: Does that mean you never took funding in order to be independent? If you are talking about Neural as a sustainable business model, someone could expect that you are able to cover all the production costs as well as your own income, in addition to being able to pay authors of the publication. This seems rather unrealistic to me within such a niche. Or am I wrong?

Alessandro Ludovico: No, it means that in Italy getting funding is so complicated, time-wasting and politically humiliating that I always avoided it. So we went independent and tried to gain an international audience that would support, us and somehow we succeeded. With Neural I'm able to cover all the production costs (including online projects, like the Neural Archive) and pay a little to the authors, but not really my own income, for which I teach, lecture and participate in various projects. So Neural is sustainable with no funding, because I volunteer my time.

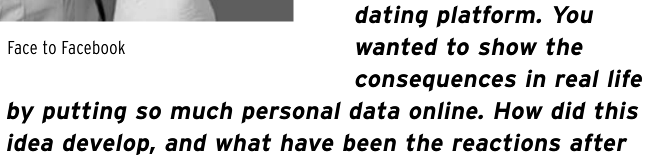


Neural Magazin

***Us(c)hi Reiter: In one interview you described your background as a geek who was fascinated by the possibilities of inter-(ex)changing art on specific topics all over the world, and you claimed that everyone could be an artist.
After the Dot-Com Crash early works and ideas by artists dealing with the net were somehow absorbed by the market. And one outcome, in the so-called read-write society, can be termed as digital culture. Another more politically driven movement within digital culture would be net culture. Where, in your opinion, has the art gone?***

Alessandro Ludovico: If you mean the early net art, it has gone into history like every single avant-garde in the history of art. But net art and digital art at large have still quite a few flagship artists engaged with important political and social questions. This has been a quite natural consequence for them being involved with art that involved mainly communication mechanisms. Where art in general goes is a too big question for me, but I'm happy that the more time passes, the more young artists break down the boundaries between art technologies and quite different media and spaces. In the end art is about communicating ideas, so even if the art market, especially the most industrial one, can swallow movements, people and ideas, it still can't freeze or weaken social or political gestures just because it decides they are marketable. And in this sense technologies help a lot.

Us(c)hi Reiter: You are also engaged in art and politics in the Hacking Monopolism trilogy together with the Italian artist Paolo Cirio. One of your last projects together with him was Face to FACEBOOK http://www.face-to-facebook.net/ Within this project you automated the selection of publicly available user data in Facebook and analysed and re-contextualized the data. By trying to match data of users you attempted to reinforce the idea that Facebook is in reality a dating platform. You wanted to show the consequences in real life by putting so much personal data online. How did this idea develop, and what have been the reactions after bringing it online?



Face to Facebook

Alessandro Ludovico: We wanted to show how easily very personal data can be appropriated, reused and especially recontextualized. Facebook is the biggest database of personal data ever done, and the most paradoxical aspect is that is crowd-sourced. So we were rude, but didn't want to hurt people, so we immediately removed people from the dating website as soon as they asked us to (I've personally spent two weeks full time doing it). The reaction was overwhelming. There were personal reactions from a lot of people, who reacted in various ways, from support to death threats. The legal reaction from Facebook lawyers was to threaten us for nine months (they wanted us to take everything offline, even the documentation website, but we resisted). And the media performance received more than 1100 press reactions in a couple of months.

Us(c)hi Reiter: There was a lot of exchange between artists and technically advanced people in the early nineties. Artists wanted to know how things worked. Some artists gave up and stayed users. Some artists even became geeks. Or did geeks become artists? Don't you think artists these days who want to reflect on socially relevant topics in the context of the digital age must act as critical engineers (http://criticalengineering.org/)? And do you see a young generation emerging that works in this way, without commercial aims at the same time?

Alessandro Ludovico: Maybe some geeks become artists (and that would have been a great result for art avant-garde), but too many excellent geeks remained indifferent to art and to its strategies (sometimes clearly refusing it as an »elite« thing), and in my humble opinion that was a big missed opportunity. At the opposite pole, the Critical Engineers Manifesto is a great example of conceptually creating a sustainable territory, where all these relevant questions can live and prosper. Younger generations (as I can see them through my students) go where they know they can go, so it's absolutely essential that they know all their options before deciding. In my personal experience, for example, I've noticed how the concept of ‚common' is missed more and more (in both the physical and the digital world), so introducing and reinforcing it is one of the needed steps.

Us(c)hi Reiter: Thank you for the interview!

Links

http://neural.it/
http://www.face-to-facebook.net/

Thanks to Aileen Derieg for support

Warum wollen Sie uns essen?

Obwohl Supermärkte trivialer kaum sein könnten, spiegeln sie, wie kein anderer Ort, die Alltäglichkeit von Rassismen und Sexismen wider. Von *Filiz Demirova*.

EDEWA - Einkaufsgenossenschaft Antirassistischen Widerstands - ist eine Wanderausstellungsgruppe, die im Jahr 2011 in Berlin gegründet wurde. Das Zentrum unserer Arbeit bildet eine Ausstellung, bestehend aus einem re_konstruierten Supermarkt, in dem Geschichte, Widerstand und Interaktion als elementare Wissenselemente verknüpft und die Konsumprodukte zu Objekten der kritischen Auseinandersetzung gemacht werden.

Mit einem Brief an die Edeka-Gesellschaft[1], die sowohl im Kolonialismus als auch im Nationalsozialismus enge wirtschaftliche Verbindungen zu den jeweiligen Herrschaftssystemen pflegte, intervenierten wir 2012 gegen die andauernden kolonialrassistischen Geschäftspraktiken des Unternehmens, die sich in Produktnamen wie z.B. »Zigeuner«-Sauce zeigen. Des Weiteren kehren wir bei der Gestaltung unserer (Ausstellungs-) Produkte die Perspektive um, wie beispielsweise den Vermarktungsprozess, so dass wirkmächtige Herrschafts- und Ungleichheitsverhältnisse, die Herstellung und Verkauf bestimmen, sichtbar werden, z.B. »Der Deutsche Kolonialkaffee von Imperial«.

EDEWA bezieht Stellung dazu, dass Kritik an der Verwendung von »Zigeuner« als Geschmacksrichtung zensiert und der Vorwurf der Rufschädigung erhoben wird, wie es momentan in Österreich geschieht: Im Oktober 2013 schickte das Unternehmen Unilever-Austria eine Mail mit dem Betreff »Die aktuelle Zigeunerproblematik / Ausstellung in Linz« an die Künstlerin und Aktivistin Marika Schmiedt, in der das Unternehmen mit Klagen droht, sollte die Künstlerin zukünftig ihre Collagen bezüglich der rassistischen Produkte von Knorr, das zur Unilever-Gruppe gehört, in der Ausstellung »Die Gedanken sind frei. Angst ist Alltag für Roma in Europa« zeigen.

Wesentlicher Bestandteil von Marika Schmiedts Kunst ist das Aufdecken von Kontinuitäten rassistischer Praxis, die sich auch in der Benennung von Produkten in Supermärkten widerspiegeln und zur Tradierung und Verfestigung von Rassismen führen. So zeigen ihre Graphiken beispielsweise eine Persiflage des Klischees vom »lustigen Zigeunerleben« oder bringen das »Zigeunerschnitzel«, die »Zigeunerwürstel« oder das »Paprika-Gulasch nach Zigeuner-Art« mit der berechtigten Frage in Verbindung: »Warum wollen Sie uns essen?«. Die Verwendung der rassistischen Fremdbezeichnung von Roma zur Benennung von Speisen sowie mehrere Begriffe im Schreiben von Unilever sind an Termini der historischen Unterdrückung und Verfolgung angelehnt und decken sich mit der Sprache, die bei aktueller Hetze gegen Roma verwendet wird. Der »Verband der Hersteller kulinarischer Lebensmittel« hingegen behauptet, »allgemein ist der Begriff ‚Zigeuner' in Bezug auf Lebensmittel ein traditioneller Begriff, mit dem eine bestimmte Geschmacksrichtung (ungarisch, scharf, mit Paprika und/oder Zwiebeln) verbunden wird.«

Der verdrehte Fokus auf die Position der Mehrheitsgesellschaft und die Behauptung, mit der diskriminierenden Bezeichnung sei eine bestimmte »Geschmacksrichtung« verbunden, ist absurd. Im Gegensatz zu verbreiteten Auffassungen etablierte sich der Begriff im deutschsprachigen Raum nicht zu Beginn des 19. Jahrhunderts, sondern erst in den 1950er Jahren als Bezeichnung für eine Soße. Unilever hat den Begriff bewusst übernommen - 10 Jahre nach dem Genozid an Roma, der bis dahin noch nicht als solcher von der Bundesrepublik anerkannt war und den überlebenden Roma das Recht auf Reparationen und Staatsbürgerschaft verweigerte.

Gegenwärtig findet in vielen Ländern Europas mediale Hetze gegen Roma statt, bei der Vorurteile und Klischees verbreitet werden, welche zumeist zu Pogromen und Polizeigewalt führen. Gerade weil Roma immer noch verfolgt werden ist es gerechtfertigt, dass sie ihre Rechte einklagen und gegen die diskriminierenden und hetzerischen Wahrnehmungen auch rechtlich vorgehen.

Statt die Kritik der Betroffenen anzuerkennen sieht Unilever sich in der Position, kritische Stimmen zum Schweigen zu bringen und mit Repression und Zensur zu drohen. Mit Einschüchterungen soll verhindert werden, dass Roma ihre Rechte einfordern und durchsetzen. So wird systematisch daran gearbeitet, dass Roma gar nicht erst daran denken, dass ihnen diese Rechte zustehen. Anders lässt sich nicht erklären, dass Unilever unter Androhung und Repression behauptet, es sei Unrecht, wenn Roma sich Rassismus widersetzen. Dabei muss das Unternehmen damit rechnen, dass (künstlerischen) Protesten Angriffsfläche geboten wird, sofern trotz öffentlichen Widerstands weiterhin rassistische Produktbezeichnungen verwendet werden.

Im August 2013 forderte das Forum Sinti und Roma die HerstellerInnen auf, die Soße umzubenennen. Das wurde zwei Monate später abgelehnt. Damit zeigte sich ein weiteres Mal, dass Kritik und Forderungen von Roma systematisch ignoriert und ihre Perspektive auf die deutsche und österreichische Geschichte ausgeblendet wird.

Der Unilever-Konzern schlug auch in der Vergangenheit aus Kolonialismus und Faschismus Kapital. Das ursprüngliche Unternehmen wurde 1888 gegründet, wuchs zur Zeit des (u.a. deutschen) Kolonialhandels beträchtlich, beteiligte sich im 20. Jahrhundert während der beiden von Deutschland ausgehenden Kriege an der Produktion von sogenannten »Kriegsartikeln« (1917/18) und akzeptierte SS-Offiziere in der Geschäftsleitung (1941). Unter letzteren war Karl Blessing, Reichsbankdirektor und Mitglied des Freundeskreises des Reichsführers SS.[2] Nach 1945 war der Nationalsozialist Günther Bergemann, früherer Ministerialdirigent im Reichswirtschaftsministerium und inzwischen in Jugoslawien gesuchter Kriegsverbrecher, Geschäftsführer der Margarine-Union GmbH (Unilever-Konzern) und Mitglied der Geschäftsleitung der westdeutschen Unilever-Gruppe[3]. Eine kritische Aufarbeitung der Unternehmensgeschichte hat bei Unilever bis heute nicht stattgefunden. Stattdessen bedient sich der Konzern weiterhin rassistischer Klischees und Begriffe, um die eigenen Produkte zu vermarkten. Auch das Knorr-Unternehmen macht mit rassistischen Klischees Profite[4], zumal die Geschichte dieser Firma ebenfalls unaufgearbeitet ist: Im Krieg 1914 sicherte sich Knorr lukrative Aufträge mit der Lieferung von Feldrationen, die bezeichnenderweise nach deutschen Kolonialverbrechern und Nationalsozialisten (*Hindenburg-Suppe* und *Ludendorff-Suppe*) benannt wurden.

Es sind Praxen der Profiteure des Kolonialwarenhandels, kritische und widerständige Stimmen einzuschüchtern und Aufklärung gezielt zu verhindern, um u.a. davon abzulenken, dass Rassismus und Ausbeutung zu Unternehmensgewinnen beitragen. Während Unilever als Konzern mit einer Quasi-Monopolstellung über finanzielle Mittel und eine starke Lobby verfügt, haben Roma keine Lobby, die sie bei der Durchsetzung von Rechten stützt. Das Unternehmen Unilever ist weltweit einer der größten Hersteller von Verbrauchsgütern, während der Großteil von Roma in Europa unter der Armutsgrenze lebt und diesen Menschen existentielle Menschenrechte verweigert werden.

In ihrem Schreiben behauptet Unilever sich verpflichtet zu haben, »im Sinne eines kompromisslosen Bekenntnisses zu Integrität und Respekt« alle Menschen gleich zu behandeln. Gleichzeitig werden die Forderungen nach einer Selbstbezeichnung, ein wesentliches Merkmal der Menschenwürde, ignoriert und zensiert.

Eine weitere, als systematisch zu beobachtende Praxis der von Rassismus profitierenden Unternehmen ist es, unkritische Roma-Positionen für eigene Zwecke als Legitimation zu verwerten. So jedenfalls praktiziert es der »Verband der Hersteller kulinarischer Lebensmittel« derzeit mit der unkritischen Position des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma. »Die aktuelle Diskussion, an der sich der Stellvertretende des Zentralrats Deutscher Sinti und Roma beteiligt hat, zeigt uns, dass der Begriff »Zigeuner« im kulinarischen Bereich unverändert als Hinweis auf eine bestimmte Geschmacksrichtung/ Rezeptur verstanden wird.«

Mit Blick auf die Geschichte des Unilever-Konzerns und auf die Tatsache, dass die rassistische Bezeichnung »Zigeunersauce« aus den 1950er Jahren im deutschsprachigen Raum bewusst übernommen wurde, wird eine Umbenennung umso erforderlicher.

Literatur

Staatsverlag der Deutschen Demokratischen Republik (Hrsg.): Braunbuch. Kriegs- und Naziverbrecher in der Bundesrepublik und in Westberlin. Berlin, 1968.

---

[1] »EDEKA« bezieht sich auf die Einkaufsgenossenschaft E.d.K. (deutscher Kolonialwarenhandel). Der Kolonialwarenhandel war ein großer Antrieb für den deutschen Kolonialismus. 1898 schlossen sich 21 koloniale Vereine aus ganz Deutschland zusammen. Seit 1907 gibt es den Namen »EDEKA«. Der Nationalsozialist Paul König war von 1937 bis 1966 EDEKA-Vorsitzender.

[2] Karl Blessing war vor 1945 Generalreferent im Reichswirtschaftsministerium; Reichsbankdirektor; Mitglied des »Freundeskreises des Reichsführers SS«; Geschäftsführer der Margarine-Verkaufsunion GmbH, Berlin (Unilever-Konzern); Vorstand der Aktiengesellschaft für Fettindustrie, Wien, Continentale Oel AG, Berlin; Vorsitzender des Aufsichtsrates der »Nordsee« Deutsche Hochseefischerei AG, Wesermünde, und Inhaber weiterer Aufsichtsratsmandate als auch Mitglied des engeren Beirates der Reichsbank. Nach 1945 war er Präsident der Deutschen Bundesbank; Deutscher Gouverneur im Internationalen Währungsfonds, Washington und Mitglied des Verwaltungsrates der Bank für internationalen Zahlungsausgleich, Basel.

[3] Dr. Günther Bergemann war vor 1945 Ministerialdirigent im Reichswirtschaftsministerium; er wirkte maßgeblich an der Ausplünderung der okkupierten Länder Frankreich, Norwegen und Jugoslawien mit. Nach 1945 stand er auf der jugoslawischen Kriegsverbrecherliste Nr. 56/51 und war Staatssekretär im Bundesministerium für Verkehr a. D.; Geschäftsführer der Margarine-Union GmbH, Hamburg, (Unilever-Konzern) und Mitglied der Geschäftsleitung der westdeutschen Unilever-Gruppe.

[4] Neben der rassistischen Bezeichnung der Grillsoße vermarktet Knorr auch weitere Soßen, die u.a. nach Regionen oder Ländern benannt sind, mithilfe von exotisierenden Bildern / Beschreibungen und rassistischen Klischees, z.B. Knorr Karibik Sauce: »Wir laden Sie ein die Karibik zu entdecken! Mit der Knorr Karibik Sauce können Sie sich karibisches Feeling nach Hause holen.« Aufzurufen die Karibik zu »entdecken« ist zum einen eine Bagatellisierung der Kolonialverbrechen, zum anderen hat Kolumbus die Karibischen Inseln nicht »entdeckt«. Dort lebten bereits Menschen seit tausenden von Jahren. An den Folgen der Kolonialisierung leidet die Bevölkerung in der Karibik bis heute.

Filiz Demirova lebt in Berlin, ist Mitbegründerin von »Der Paria. Politik von unten.« http://derparia.wordpress.com *und Mitglied von EDEWA* http://edewa.info

Armseliges Winterpaket

Mit Beginn des Winters gerät die Wiener Wohnungslosenhilfe regelmäßig in Bewegung. Hintergrund dafür ist die jährliche Planung und Koordination der notwendigen Maßnahmen, um im Winter genügend Schlafraum für die Obdachlosen bereitzustellen. Von *Luis Liendo Espinoza*.

Die jährliche Diskussion um diese Maßnahmen – das sogenannte Winterpaket – wurde zusätzlich durch Meldungen von Polizeiaktionen gegen Obdachlose im Wiener Stadtpark eingeleitet. Wie berichtet, kam es im Oktober zu mindestens zwei Aktionen der Polizei gegen Obdachlose im Stadtpark. Dabei wurden im einen Fall die Habseligkeiten eines Obdachlosen von der Polizei entschädigungslos entsorgt und auch Strafen nach der Kampierverordnung verhängt. Die Obdachlosen des Stadtparks sind Sozialarbeitern und Streetworkern der Wohnungslosenhilfe bekannt. Oft sind es eher ruhigere Individuen, welche sich bewusst von den obdachlosen Subkulturen oder den sozialen Einrichtungen abgrenzen wollen. Manche der Obdachlosen schlafen bereits seit Jahren unbehelligt im Park und trinken wenig oder keinen Alkohol. Dessen unterkühlende Wirkung kann die Übernachtung im Freien im Winter lebensgefährlich werden lassen.

Umso unverständlicher erscheinen die Polizeiaktionen, welche Obdachlosen nun in der kalten Jahreszeit das Leben offenbar grundlos erschweren. Noch scheint es offen, ob die Aktion ein Einzelfall war oder ob die Polizei den Stadtpark tatsächlich von Obdachlosen säubern will. Besonders im Winter wird jedoch ersichtlich, wie sehr Obdachlose in Österreich vom *guten Willen* der Behörden und Institutionen abhängig sind. Exemplarisch dafür sind die Strafen nach der »Kampierverordnung«. Denn diese richtet sich eigentlich gegen Personen, welche im öffentlichen Raum campieren, statt die vorgesehenen Campingplätze zu benützen. Mit anderen Worten: Sie richtet sich an Personen, die über eine Unterkunft verfügen und, aus welchen Gründen auch immer, sich freiwillig entschlossen haben, wild zu campieren. Zweckwidrig gegen Obdachlose angewandt wird daraus ein Angriff auf die existenziellen Grundlagen eines Menschen mittels einer Verordnung, insbesondere wenn, wie bereits geschehen, Habseligkeiten und Schlafmaterial der Obdachlosen eingezogen und entsorgt werden.

Willkür und Duldung bedingen hier einander, im Bereich der Wohnungslosenhilfe betrifft dies vor allem die Obdachlosen aus den neuen EU-Ländern, welche intern auch als »Nicht-Anspruchsberechtigte« bezeichnet werden. *Nicht anspruchsberechtigt* ist diese Gruppe nach dem Wiener Sozialhilfegesetz, welches den Zugang zu den Sozialleistungen der Stadt Wien regelt. Um eine Anmeldebescheinigung von der MA 35 zu erlangen sind u.a. eine Hauptwohnsitzmeldung in Wien und eine existenzsichernde Erwerbstätigkeit notwendig. Dies ist Voraussetzung für den Anspruch auf die Leistungen der Stadt. Die Wirtschaftskrise in vielen Staaten Osteuropas, die weitgehende Abwesenheit eines sozialen Netzes in diesen Ländern und der Versuch, in anderen EU-Staaten irgendeine Form eines Einkommens zu finden, treibt Männer und Frauen aus Rumänien, Bulgarien, Polen, Slowakei, der Tschechischen Republik und aus Ungarn nach Wien. Im ungarischen Parlament erließ zuletzt die nationalistische Fidesz-Regierung ein Gesetz, das die geschätzten 30.000 - 50.000 Obdachlosen in Ungarn unter Androhung von Geld- und Gefängnisstrafen aus dem öffentlichen Leben verbannen soll. Das ungarische Stadtparlament verbot Obdachlosen den Aufenthalt im Umkreis von Schulen, Kindergärten, Friedhöfen und Sehenswürdigkeiten. Kein Wunder also, dass Menschen versuchen, derlei Repressionen und der erdrückenden Armut zu entfliehen. Sozialarbeitern und Betreuern ist die Situation dieser neuen Obdachlosen aus Osteuropa seit mindestens drei Jahren bekannt. Da diese Gruppe einen großen Teil der tatsächlich auf der Straße lebenden Menschen darstellt, war diese Entwicklung auch kaum zu übersehen. Hunderte Armutsflüchtlinge und Wanderarbeiter aus dem Osten Europas leben in Wien, um einem noch schlimmeren Schicksal in ihren Herkunftsländern zu entgehen, viele von ihnen sind obdachlos oder leben in prekären Wohnverhältnissen.

Die Reaktion der Wiener Wohnungslosenhilfe auf diese Zielgruppe war verhalten. Tageszentren für Obdachlose wie *Gruft* und zeitweise auch *Josi* schlossen ihre Türen für diese Hilfesuchenden. Mitarbeiter im niederschwelligen Bereich werden zum Teil angehalten, Ausweiskontrollen durchzuführen und ihre Kunden in Berechtigte und Unberechtigte zu sortieren. Wo den neuen Obdachlosen der Zugang zu den Einrichtungen geöffnet wurde, wurden bald die Dimensionen dieser sozialen Migration ersichtlich. Im Tageszentrum Josi, das ab 2011 als eine der wenigen vom FSW (Fonds Soziales Wien) finanzierten Institutionen der Wohnungslosenhilfe für die neue Zielgruppe geöffnet wurde, stieg der Anteil der neuen Obdachlosen an den Besuchern des Tageszentrums bald auf 80 - 90 %. Hier können die Obdachlosen grundlegende Bedürfnisse wie duschen, kochen, Schutz vor Regen und Unwetter befriedigen oder sich einfach einmal stressfrei in einem geschützten Raum aufhalten. Der Bedarf nach Unterstützung für diese neuen Obdachlosen ist unübersehbar. Dennoch zieht man es in den Etagen des FSW und der WWO (wieder wohnen/ausgelagerte Abteilung des FSW) vor, diese sozialen Entwicklungen weitgehend zu ignorieren. Als ob Obdachlose im Sommer keine Bedürfnisse hätten, werden die vom FSW geförderten Notschlafstellen für die neuen Obdachlosen im Sommer gesperrt. Von den weiteren Leistungen der Wohnungslosenhilfe, welche Obdachlosen eine Übergangsunterkunft, Hilfe bei der Wohnungssuche und Sicherung eines Einkommens bieten, sind die EU-Obdachlosen praktisch vollständig abgeschnitten. Im Herbst, jedes Mal zu spät, werden alljährlich provisorische Pläne geschmiedet, um zumindest die lebensnotwendige Versorgung dieser Zielgruppe zu gewährleisten. Lange Planungen bringen dabei kaum mehr als Matratzenlager oder die provisorische Aufstockung bestehender Räumlichkeiten zustande. FSW und WWO verpassen keine Gelegenheit sich für diese Wintermaßnahmen zu brüsten, wobei gern übersehen wird, dass der überwiegende Anteil der Betreuung der »Nicht-Anspruchsberechtigten« Obdachlosen nicht von der Stadt Wien, sondern von kirchlichen Einrichtungen (Caritas/Lacknergasse, VinziPort, VinziBett,…) geleistet wird.

So populistisch die Äußerungen der SPÖ-Stadträtin Sonja Wehsely auch klingen mögen, wonach die »Wiener Wohnungslosenhilfe [nur] für Wiener« zur Verfügung stehe und es gelte, »Sozialtourismus« zu verhindern, so muss man jedoch zugestehen, dass eine bedingungslose Versorgung der Obdachlosen aus Osteuropa angesichts der sozialen Zustände dort nicht realistisch ist und damit unauflöslich die schwierigen Fragen des Aufenthaltsrechts von EU-Bürgern in anderen EU-Staaten, bzw. der Erwerbsfreiheit von EU-Bürgern in der EU verbunden sind. Andererseits sind FSW/WWO offensichtlich nicht in der Lage, eine klare und transparente Regelung und Arbeitsvorgabe für diese Menschen zu erarbeiten. Dabei hat eine Arbeitsgruppe der WWO (eine Ausnahme im vom Arbeitsgruppenfetischismus geplagten Sozialbereich) selbst grundlegende Aufklärungsarbeit zu diesem Thema geleistet, welche im Bericht »Obdachlose EU-BürgerInnen in Wien« ihren Niederschlag fand. Dennoch befinden sich weiterhin hunderte Obdachlose in Wien, welche bereits jahrelang in einer rechtlichen und sozialen Grauzone leben. Sie dürfen, formal gesehen, legal in Wien wohnen, aber nur wenn sie eine Arbeit nachweisen können und dürfen in Wien legal arbeiten, wenn sie einen festen Wohnsitz nachweisen können. Real leben sie auf der Straße, an Knotenpunkten des öffentlichen Verkehrs, im Winter besuchen sie Geschäftspassagen und öffentliche Büchereien, um der Kälte zu entfliehen. Ohne klare politische Regelungen bleiben sie allein geduldet, abhängig vom Opportunismus einer Sozialbürokratie. Den realen Anforderungen wird man auf diese Weise freilich nicht gerecht. Eine Armuts-Binnenmigration wird seit Jahren in allen europäischen Großstädten verzeichnet. Ein Bericht der FEANTSA (European Federation of National Organisations working with the Homeless) zu dem Thema schätzt den Anteil an Personen aus Osteuropa unter den Obdachlosen in Paris auf 40% ein, in Spanien seien 50% der Obdachlosen polnische Staatsbürger. In Linz beschloss die Wärmestube der Caritas unlängst ihre Tore für die EU-Obdachlosen zu schließen. Alexandra Riegler-Klinger, Caritas Geschäftsführerin in Oberösterreich, erklärte ganz unbefangen, die Zielgruppe der Wärmestube seien »wohnungslose Menschen«(?). Peter Hacker, Geschäftsführer des FSW, beruhigt jedoch, schließlich habe man eine entsprechende »Arbeitsgruppe beschlossen«. Winter is coming.

Free Movement and homelessness (2013):
http://www.feantsa.org/spip.php?article1363&lang=en

Obdachlose EU-BürgerInnen in Wien (2013):
http://www.wiederwohnen.at/downloads/dokumente/WWO-Endbericht-Obdachlose_EU-BuergerInnen_in_Wien.pdf

---

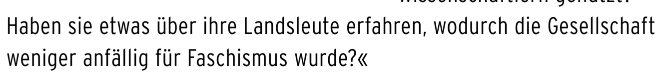
Luis Liendo Espinoza ist freier Autor und lebt in Wien.

Herr Groll und die ungarische Tragödie

Ein Auszug aus dem neu erschienenen Roman von *Erwin Riess*, der am Donnerstag, 5. Dezember, um 19.30 Uhr in der Stadtwerkstatt präsentiert wird.

Herr Groll, Berufsunfähigkeitspensionist und illegaler Vermögens- und Lebensberater bei einem Heurigen in Floridsdorf, bekommt einen Rechercheauftrag von einer New Yorker Behindertenzeitschrift. Mister Giordano, der Herausgeber, ist im Besitz eines e-mails von einem Mann, der in einem nordungarischen Behindertenheim festgehalten wird. In der Anstalt trügen sich gräßliche Dinge zu, behauptet der Mann, der sich nach dem Erbauer der Brooklyn Bridge Roebling nennt. Behinderte Menschen, unter ihnen Kinder aus Roma-Familien, würden von einem Pornofilmersyndikat für grauenvolle Videos mißbraucht. Die snuff pornos erfreuten sich großer Nachfrage, in Westeuropa und den USA würden horrende Preise für die Filme bezahlt. Roebling droht, die Brooklyn Bridge in die Luft zu sprengen, wenn Giordano die Verbrechen nicht an die Öffentlichkeit bringt. Groll soll herausfinden, was es mit der Sache auf sich hat. Sein Freund, der »Dozent« ein freischaffender Soziologe aus Hietzing, begleitet ihn.

(...)



Erwin Riess

Die ersten drei Weinkeller an der Nordseite des Tals waren geöffnet, ich nahm den ersten, er hatte den breitesten Eingang. Bevor ich in den Keller fuhr, drehte ich mich um und sah ein Mädchen mit einem großen Wuschelkopf oberhalb des Parkplatzes auf der Straße stehen. Sie stand unbeweglich wie eine Statue und schaute in meine Richtung.
Wir durchquerten einen langgestreckten Saal, der mit Bänken aus roh behauenem Holz bestückt war. Der Raum war leer, aber aus dem angrenzenden Saal drangen Polkamusik und lautes Stimmengewirr. Ich forderte den Dozenten auf, sich mit mir am Eingang des Saales zu plazieren, von hier aus lasse sich das Geschehen besser überblicken.

Wir platzten mitten in eine Verbrüderungsszene hinein. Zu beiden Seiten des Mittelganges standen Männer und Frauen und tranken Bruderschaft. Der Keller hallte von »Servus«-Rufen wider. Nach jedem Ruf nahmen die Verbrüderer einen tiefen Schluck, bis die Gläser leer waren.
Anschließend standen die an der Wand Sitzenden auf und traten zum Brudertrunk an den Mittelgang. Dazu ertönte alpenländische Musik, die von einem Akkordeonisten und einem Klarinettisten vorgetragen wurde. Der Akkordeonspieler war kleinwüchsig, er quetschte sein Instrument mit Bravour und sang dazu aus vollem Hals. Ich schaute mich um und erschrak.
»Was ist los? Haben Sie jemanden erkannt?« fragte der Dozent.
»Leider ja. Lassen Sie mich nach hinten, dorthin, wo es dunkel ist.« Ich wechselte auf die Bank, zog die Sitzfläche des Rollstuhls mit einem Ruck hoch und bat den Dozenten, den zusammengeklappten Rollstuhl hinter der Bank zu verstecken.
»Wer ist es?« fragte er und setzte sich neben mich.
»Der Lange mit der gelben Krawatte.«
»Sie kennen den Mann?«
»Er ist Installateurmeister in einer kleinen Ortschaft nördlich von Wien. Ich habe ihn vorigen Winter bei einem Heurigen kennengelernt.«
Der Dozent winkte der Kellnerin. Sie gab zu verstehen, daß sie gleich zu uns kommen werde. »Erzählen Sie«, drängte der Dozent.
»Es war schon spät, und ich wollte mit meiner Freundin ein Abendessen einnehmen. Wir aßen schnell, auch deswegen, weil an eine Unterhaltung nicht zu denken war, denn mehrere Männer, die an der Schank standen, grölten und lachten und überboten einander mit primitiven Witzen.«
Die Kellnerin nahm unsere Bestellung auf. »Einen halben Liter Rotwein und Wasser«, sagte ich, »und etwas zu essen.« Es gebe nur Schweinshaxen oder Blutwurst mit Sauerkraut, sagte die Frau müde.
»Wenn das so ist, bringen Sie uns je eine Portion«, erwiderte ich, und der Dozent nickte.
»Die Witze handelten ausnahmslos von Frauen«, setzte ich fort, »und sie waren das Niederträchtigste und Dreckigste, was ich je an Männerwitzen gehört hatte.«

...
»Ich habe den lautesten Schreier dann meinem Nazierkennungs- und Qualifizierungsprogramm unterzogen. Mit Hilfe einer hundert Punkte umfassenden Skala werden alle Merkmale des Faschismus getestet: Frauenfeindlichkeit, Fremdenhaß, Antisemitismus, Antisozialismus, Demokratiefeindlichkeit, Vorliebe für bestimmte Hunderassen, volkstümliche Sänger und volkstümliche Kost, Heimatliebe im allgemeinen und speziellen, das Sprechen im kollektiven ›Wir‹, die Verwendung von Wortungetümen wie ›in keinster Weise‹, ›angedacht‹ und ähnliche, Schiffsphobie und so weiter.«
»Ein bemerkenswertes System«, meinte der Dozent und schob ein Stück Stelze in den Mund.
»Ich habe es im Lauf der Jahre verfeinert und erweitert«, sagte ich und drückte Senf aus einer Tube auf den Teller. »Einige Zeit war es in meinem Bewußtsein so dominant, daß ich mit niemandem mehr reden konnte, ohne ständig Punkte auf der Naziskala zu vergeben.«
»Sie wissen, daß in den fünfziger Jahren in den USA eine derartige Skala wissenschaftlich erstellt wurde«, sagte der Dozent und griff nach einem Stück Brot.
»Nein. Hat es genützt?«
»Wie meinen Sie das?«
»Ich meine, hat es den Wissenschaftlern genützt? Haben sie etwas über ihre Landsleute erfahren, wodurch die Gesellschaft weniger anfällig für Faschismus wurde?«
Der Dozent überlegte. »Eigentlich nicht«, sagte er nach einer Weile. »Das einzige Ergebnis, das wirklich Bestand hatte, war, daß man faschistische Äußerungen rigoros und drakonisch bestrafen muß, will man die Ausbreitung faschistoider Denkmuster verhindern. Bildungsangebote schaden zwar nicht, aber als bestes Mittel zur Bewußtseinsveränderung erwiesen sich polizeiliche Kontrollen. Man kann die Menschen nicht dazu bringen, weniger gemein zu sein, aber man kann sie so sehr unter Druck setzen, daß sie es nicht wagen, ihre Niedertracht auszuleben. Somit fällt wenigstens die Beispielwirkung weg. Als die Wissenschaftler dies verstanden hatten, wandten sie sich erschrocken von der Faschismusskala ab. Ein Staat, der seine Bürger terrorisiert, um ihren Alltagsfaschismus im Zaum zu halten, war das Letzte, was sie wollten.« Er hielt mit zwei Fingern die Schweinshaxe fest und schnitt das restliche Fleisch ab.
»Ja, das ist das Elend mit den Wissenschaften; wenn sie etwas taugen, stören sie das Navigieren«, sagte ich.
...
Ich schüttelte den Kopf und beobachtete den Langen mit der gelben Krawatte. Er erzählte schon wieder Witze und unterhielt den halben Keller.
»Fünfundneunzig«, sagte ich nach einer Weile.
»Was war 1995?« fragte der Dozent und griff nach einer Scheibe Brot.
»Der Mann erreichte fünfundneunzig Punkte«, sagte ich. »Er faselte, die Juden hätten Hitler zuerst den Finanzkrieg erklärt, und die KZ seien nur eine Antwort darauf gewesen.«
»Er leugnete die Existenz von KZ nicht einmal?«
»Jenseits der achtzig Punkte wird die Existenz der KZ nicht mehr geleugnet, sondern begründet. Zumindest auf meiner Skala. Und jenseits der neunzig beginnt die physische Gefährdung des Meßorgans«, sagte ich und legte ein Messer quer über das halbvolle Weinglas.
»Und was ist, wenn Sie auf jemanden treffen, der hundert Punkte auf Ihrer famosen Skala erreicht?« Der Dozent kratzte die Reste vom Fleisch seiner Schweinshaxe mit Messer und Gabel zusammen und verteilte sie auf einer Schnitte Brot.
»In einem solchen Fall bin ich tot«, erwiderte ich. »Sechsundneunzig sind tätliche Angriffe, siebenundneunzig sind Attacken mit Waffengebrauch, achtundneunzig unter Einschluß leichter, neunundneunzig unter Einschluß schwerer Folter, und auf die schlußendliche Ermordung des Meßorgans stehen hundert Punkte.«
»Da waren Sie aber schon erschreckend nahe daran!«
»Sie haben recht, ich war selbst verblüfft. Androhung der Ermordung ist siebenundachtzig, und der Mann hat mir in die Hand versprochen, er werde mich, wenn seine Partei, die seit Jahren die Fleißigen und Anständigen von menschlichem Unrat säubern möchte, einmal an die Macht komme, zur Vertilgung freigeben.
Ich hätte dem Mann ursprünglich keine siebzig Punkte gegeben, ich hielt ihn zuerst für einen der vielen Maulhelden, die sich unter Alkoholeinfluß aufplustern, aber ich hatte ihn falsch eingeschätzt, er wuchs mit der Herausforderung. Gottseidank wies der Wirt meine Freundin und mich aus dem Lokal, er wollte keine Scherereien. Der Tip meiner Freundin war übrigens wesentlich besser: zweiundachtzig.«
»Das ist?« Der Dozent schaute auf. In seinen Mundwinkeln glänzte Bratensaft.
»Zweiundachtzig ist Bedauern des Holocaust, weil zu wenig Juden umgebracht wurden. Nein, das ist dreiundachtzig, entschuldigen Sie. Zweiundachtzig ist das Eintreten für Euthanasie an fremdrassigen, alten und behinderten Menschen. Ich bin, was die Skala angeht, nicht mehr firm; ich verwende sie schon seit Jahren nicht mehr.«
»Aus welchem Grund?«
»Aus demselben, der Ihre Wissenschaftler dazu bewogen hat, sich von der Skala abzuwenden. Es gibt Erkenntnisse, die sind so entsetzlich, daß man mit Ihnen nicht weiterleben kann. Die vornehmste und lebensrettendste menschliche Eigenschaft, das Talent zur Verdrängung, geht dabei zugrunde.«
Die Musik setzte aus. Ein Mann rief ein knappes Kommando, und binnen Minuten war der Saal leer. Beim Hinausgehen näherte sich der Lange, der zuvor die Witze erzählt hatte, und beugte sich mit einem spöttischen Lächeln über unseren Tisch.
»Wir kennen uns.«
»Leider«, sagte ich.
»Auf Wiedersehn in der Heimat«, sagte der Mann vieldeutig und reihte sich in die Schlange der Gehenden ein.
»War er das?« fragte der Dozent.
»Mister fünfundneunzig Punkte«, bejahte ich und bestellte noch einen doppelten Barack. Ich trank den Schnaps in einem Zug aus.
»Grüß Gott, schöne Herren«, sagte der Akkordeonspieler und stützte sein Instrument an unserem Tisch auf. »Mein Name ist Attila. Ich kann was für Sie tun?«
»Ich denke schon«, sagte ich. »Nehmen Sie Platz.«
»Bleib ich lieber stehn, bin ich ja klein genug«, erwiderte Attila, »kann ich auch beim Stehen in die Augen schauen.« Seine Stimme klang blechern, wie die eines Pubertierenden. »Möchte sein, daß mich jemand aus einer großen Stadt angerufen hat. Möchte sein, daß mir Ihr werter Besuch annonciert wurde –«
»Wir sind schon die Richtigen.«
»Können Sie liefern?« fragte ich ihn unvermittelt. Attila kniff die Augen zusammen. »Sehen Sie, lieber Herr, liefern is' keine Sach', das Liefern geht uns flott von der Hand, wenn ich sagen darf, das Problem is' nur: Was is' denn gewünscht als Lieferung?«
...
Ich überlegte fieberhaft, was zu tun war. Ich mußte Attila folgen, egal wohin der mich auch verschleppen würde, und der Dozent mußte warten und Hilfe anfordern.
»Bittschön, wenn's jetzt wär', daß die schönen Herren mit mir kämen«, sagte Attila und schickte sich an zu gehen, aber nicht in Richtung Ausgang, sondern tiefer in den Keller hinein.
»Wir kommen«, rief ich und rutschte zum Gang, während der Dozent den Rollstuhl drehte. Ich vergewisserte mich, daß Attila mit seinem Akkordeon langsam voranging, und zog den Dozenten zu mir.
»Laufen Sie um Ihr Leben«, flüsterte ich ihm zu, »und meiden Sie meinen Wagen, sonst werden Sie geschnappt. Haben Sie Ihren Computer?«



»Herr Groll und die ungarische Tragödie« ist die Neubearbeitung des ersten Groll-Romans, der 1999 in Berlin bei Elefanten Press herauskam und seit langem vergriffen ist. Nunmehr hat der Otto Müller Verlag in Salzburg alle Groll-Romane in seinem Programm. Die Bücher sind auch als e-books erhältlich.

Fuckin' Realism

Anmerkungen zu Quality TV von *Lars Quadfasel.*

So dumm Fernsehen in der Regel ist, so dumm ist in der Regel die Kritik daran. Meist läuft sie auf die spießbürgerliche Klage hinaus, wer zu viel fernsehe, flüchte sich in eine Traumwelt; der Tüchtige greife lieber zu einem guten Buch oder gehe einfach mal unter die Leute. Demgegenüber hat Adorno schon früh darauf verwiesen, dass die Crux des Fernsehens nicht im Realitätsverlust, sondern in dessen übergroßer Realitätstauglichkeit besteht. Statt in die Ferne zu schauen, führt Fernsehen als sehenswert nur das vor, was ohnehin schon ist. Die Verdopplung des stumpfen Alltags demonstriert, dass aus der Enge der Verhältnisse kein Entkommen ist – nicht einmal und erst recht nicht im eigenen Wohnzimmer.

Skepsis ist also angebracht, wenn für das, was das so genannte ›Quality TV‹ charakterisiere, ausgerechnet das Schlagwort des »Realismus« kursiert. Gedacht ist dabei an jenen neuen Typus von Serien, wie sie seit den späten 90ern vorzugsweise von Pay-TV-Sendern wie HBO produziert wurden. Sie erlauben dem Bildungsbürgertum, endlich auch mit gutem Gewissen fernzusehen. Vorbei die Zeiten, als man den Fernseher höchstens einmal für den sprichwörtlichen ›guten Film‹ einschalten durfte: Galt früher die Form der Serie geradezu als Inbegriff der Stupidität, so wird sie heute, dank neuer Technik, für ihr ästhetisches Potential gefeiert. Individualisiertere Zugriffsformen erlauben erstmals komplexe Handlungsstränge, ohne dass zugleich die Gefahr bestünde, aufgrund einer verpassten Sendung ihnen nicht mehr folgen zu können; der echte Fan erwirbt eh die DVD-Box. So wird es ökonomisch überhaupt erst rentabel, die Folgen einer Staffel nicht mehr als endlose Variationen des immergleichen Settings zu präsentieren, sondern als Kapitel einer groß angelegten Story.

Nicht das Kino, sondern die Literatur gilt daher inzwischen als der passendste Referenzrahmen. Serien wie *The Sopranos*, *The Wire*, *Breaking Bad* oder *Mad Men* werden von der Kritik gerne als Fortschreibung der großen realistischen Romane des 19. Jahrhunderts geadelt. Freilich spricht daraus, wie Ivo Ritzer in seinem klugen Essay *Fernsehen wider die Tabus* zeigt, nicht zuletzt das Legitimationsbedürfnis: Was der gehobene Mittelstand konsumiert, muss zwanghaft mit den Weihen der Hochkultur versehen werden. Dazu gehört etwa die Rede von den »Autorenserien«. Sie behandelt ausgerechnet ein hochgradig arbeitsteilig hergestelltes Produkt, als sei es wie anno dunnemals im stillen Dichterkämmerlein entstanden – ein letzter Triumph des Originalgenies (oder, wie es unter Kennern auch heißt: des *Auteur*), in dessen schöpferischem Glanz sich die Zuschauer sonnen können.

Bemerkenswerter noch erscheint eine weitere Legitimationsstrategie, die im Mittelpunkt von Ritzers Essay steht: die Nobilitierung von sex, crime and four-letter-words. Was die Bürger in früheren Jahrzehnten als Schmutz und Schund geißelten, als Appell an die niederen Instinkte, davon können sie heute gar nicht genug bekommen.[1] Zum Teil ist das schlicht Ergebnis cleveren Marketings. Weil Pay-TV-Sender wie HBO weder den Zensurvorschriften der Federal Communications Commission unterworfen sind, die die Frequenzen vergibt, noch das sittliche Empfinden der werbenden Wirtschaft in Rechnung stellen müssen, kann bei ihnen nach Herzenslust rund um die Uhr geflucht, gevögelt und gemartert werden, und das ist das Pfund, mit dem sie wuchern. Ob avantgardistische Mafiaserie, ein *Gore*-Fest wie *Spartacus* oder die Beate-Uhse-Seifenoper *Sex and the City*: alles erscheint gleichermaßen als Free-Speech-Bewegung mit kulturindustriellen Mitteln. Die plebejische Sprache, die zur Schau gestellte Leiblichkeit wirken freilich nicht bloß als spektakuläre Tabubrüche, sondern als solche zugleich auch als Signalmarken des neuen Realismus: Hier wird Wirklichkeit unverhüllt gezeigt, ohne Zuckerguss und ohne falsche Scham. Das ist durchaus eine zweischneidige Angelegenheit. Den Blick nicht abzuwenden, wenn es hässlich oder schmutzig wird, zerschlägt nicht einfach den Schein, dem das Fernsehen verschworen ist, sondern ist ihm zugleich zu Diensten. Kulturindustrie kann ja vor allem eines nicht ertragen – die Vorstellung, dass sich ihr etwas entzieht, in ihr nicht abbildbar wäre.[2]

Wenn eine Produktion Aufschluss über die Qualität des realistischen Fernsehens gewährt, dann wahrscheinlich die Polizeiserie *The Wire*. Vom Feuilleton nicht selten als beste Fernsehserie aller Zeiten gefeiert, wurde ihr Schöpfer David Simon bereits für den Literaturnobelpreis vorgeschlagen; die FAZ feierte sie bündig als »Balzac-TV«. Und zweifellos macht *The Wire* ziemlich vieles ziemlich richtig. Die Darstellung des Kampfes gegen die den Drogenhandel Baltimores kontrollierenden Gangs verweigert sich jeder einfachen Lösung. *The Wire* führt keine Helden vor, sondern zeigt die Institutionen, die das Handeln der einzelnen bestimmen: das police department wie die Drogenszene, später auch Schulen, Gewerkschaften, Presse und Politik – und das erkenntnisreich und präzise[3], reflektiert in Hinblick auf race, class und gender und dazu stellenweise erstaunlich komisch. Erst die Konzentration auf die Übermacht der Institutionen lässt wiederum den Einzelnen Gerechtigkeit widerfahren: Sie führt vor Augen, wie diese mit den sozialen Zwängen und psychischen Beschädigungen, welche die Entfaltung von Individualität verhindern, ihren je individuellen Umgang finden; und macht so aus kursierenden Klischees, ob nun Cop, Junkie oder Gangsta, lebendige Menschen.



Vor allem aber ist *The Wire* eine einzige Anklage gegen das Prohibitionsregime, jenem endlosen war on drugs, der sein Kriegsziel nie erreicht, aber – weil in den deindustrialisierten Innenstädten kaum ein anderer Zugang zum gesellschaftlichen Reichtum bleibt als die Schattenwirtschaft – den Ghettoisierten das Leben zur Hölle macht. Leider beginnt damit auch das Problem. Beliebt nämlich, wie die Serie bei Akademikern und Intellektuellen ist (und wie beliebt, davon künden Aufsatzsammlungen über *Urban Decay* oder *Race, Class, and Genre* ebenso deutlich wie die Tatsache, dass Einführungsbücher in renommierten Philosophieverlagen erscheinen), ist diese Attraktion, wie der Fernsehkritiker Sean T. Collins spekuliert, paradoxerweise nicht zuletzt darauf zurückzuführen, wie wenig intellektuelle Arbeit *The Wire* in gewisser Hinsicht verlangt. Um das, was man gerne ›kritischen Gehalt‹ nennt, freizulegen, bedürfe es weder ausgiebiger Deutung noch gar Selbstbefragung[4]; es reiche, abzugleichen, ob man über Legalisierung, standardisierte Leistungsüberprüfungen oder Neoliberalismus das gleiche denkt wie Simon und Burns.

Das ist, schon auf der politischen Ebene, nicht immer die klügste Entscheidung. Simon und Burns haben, wie Daniel Eschkötter in seiner *Wire*-Einführung sehr zu recht bemerkt, einen Hang zur Nostalgie: Früher, als nicht bloß die Aufklärungsquote, das Testergebnis oder die Auflagenhöhe zählte, sondern das Streben nach Wahrheit und Gerechtigkeit, als Menschen noch von ehrlicher Arbeit leben konnten und selbst die Verbrecher sich an ungeschriebene Gesetze hielten, kurz: als es noch gemeinschaftlich zuging und nicht so anonym wie heute, war die Welt noch in Ordnung. Das verlorene sozialdemokratische Glück verdichtet sich zum Bild des Streifenpolizisten, wie er als Ideal durch die Serie spukt. Früher, belehrt der kluge Major Colvin seine Untergebenen, hätten die Polizisten, bevor der war on drugs sie in Soldaten verwandelt habe, die Menschen in ihrem Revier nicht nur kontrolliert, sondern gekannt und mit ihnen Pläuschchen gehalten, und auch die Anwohner erinnern sich auf ihren community meetings sehnsuchtsvoll daran zurück – als hätten die Deklassierten je Grund gehabt, die Staatsmacht anders denn als Okkupanten wahrzunehmen.



Die Sentimentalität steht dabei nicht im Widerspruch zum realistischen Postulat. Schon dem literarischen Urbild eignete, gerade weil es die Totalität der Gesellschaft ins Bild setzen wollte, bei aller Modernität doch zugleich ein Hang zu überschaubaren Verhältnissen. Der Erkenntnis, dass eine von abstrakten Verkehrsformen beherrschte Wirklichkeit auch in der Darstellung der Abstraktion bedarf, war Movens des avantgardistischen Romans von Proust bis Beckett; hinter dessen Lehren fällt die scheinbar naive Wiederaufnahme im 21. Jahrhundert nicht ungestraft zurück. So wenig Gesellschaft bloß eine Ansammlung von Individuen ist, so wenig auch ist sie einfach ein Geflecht von Institutionen; wird das nicht reflektiert, versandet selbst die anspruchsvollste Darstellung im unfruchtbaren Soziologismus, der vor den Fakten kapituliert. Wenig sprechender in dieser Hinsicht als das Fazit aus Simons und Burns' *The Corner*, ihre Schilderung des Junkielebens an den Straßenecken von Baltimore: Mag es für den einzelnen auch Hoffnung geben – die Corner selbst sei »unwandelbar«.

Wenn *The Wire* dennoch nicht in ohnmächtiger Empörung aufgeht, dann darum, weil die Serie, in ihren besten Momenten, ihren Realismus immer zugleich auch durchbricht – sei es, indem sie, wie von Jens Schröter analysiert, den Zuschauer in die Position des Überwachers versetzt (und so die mediale Vermitteltheit der Bilderproduktion reflektiert); sei es, indem sie ihre Lust an dem im Polizeiapparat vorherrschenden ›rauh, aber herzlich‹-Tonfall bis ins Surreale überdehnt (und zwei Ermittler minutenlang nichts als das Wörtchen »fuck« in immer neuen Intonationen sagen lässt); sei es schließlich, indem sie Bilder findet, die gerade darum, weil sie den Schrecken überdeutlich einfangen, zugleich ganz enigmatisch bleiben (die seltsam geschlechtslose Auftragsmörderin, die sich im Baumarkt angeregt mit dem Verkäufer über die technischen Eigenschaften von Nagelpistolen unterhält). Derart findet die Genauigkeit im Hinschauen zu sich selbst: im Einbekenntnis, dass Gesellschaft in dem Bild, das man sich von ihr macht, ganz aufgehen weder kann noch sollte.

Literatur

David Simons / Ed Burns, *The Corner. Bericht aus dem dunklen Herzen der amerikanischen Stadt.* Kunstmann 2012, 796 S., 24,95 Euro

Daniel Eschkötter, *The Wire.* Diaphanes 2012, 95 S., 10,- Euro

Diedrich Diederichsen, *The Sopranos.* Diaphanes 2012, 111 S., 10,- Euro

Christoph Dreher (Hg.), *Autorenserien: Die Neuerfindung des Fernsehens*, Merz Akademie 2010, 324 S., 32,90 Euro

Ivo Ritzer, *Fernsehen wider die Tabus. Sex, Gewalt, Zensur und die neuen US-Serien.* Bertz + Fischer 2011, 135 S., 9,90 Euro

Jens Schröter, *Verdrahtet. The Wire und der Kampf um die Medien.* Bertz + Fischer 2012, 110 S., 9,90 Euro

T. Potter / C. Marshall (Hg.), *The Wire: Urban Decay and American Television.* Bloomsbury 2013, 254 S.

L. Kennedy / S. Shapiro (Hg.), *The Wire: Race, Class, and Genre.* Univ. of Michigan Press 2012, 303 S.

---

[1] Eingeübt wurde das, in den Jahren davor, bereits im Regietheater: Keine Inszenierung, in der die Schauspieler nicht mindestens einmal kotzen, rülpsen oder sich ausziehen.

[2] In welchem Maße die Ungekünsteltheit selbst noch Inszenierung ist, macht das Beispiel der Westernserie *Deadwood* deutlich, die – man weiß ja, dass es im Westen rauh zuging – von allen ›Quality-TV‹-Serien die höchste fuck-per-minute-Rate aufweist. Dumm nur, dass das 19. Jahrhundert die allseitige Verwendbarkeit des four-letter-word noch gar nicht kannte; aber den Zuschauern wären die authentischen Flüche der Zeit wohl als gänzlich unauthentisch, weil zu bieder, vorgekommen.

[3] Simon und sein Partner Ed Burns, früher selbst Polizist, dann Lehrer, haben, vor ihrer Arbeit an der Serie, als Journalisten jeweils über Monate sowohl Mordermittler als auch Junkies bei ihrem Tagewerk begleitet.

[4] Darin unterscheidet sich *The Wire* etwa von den *Sopranos*: Die Mafiaserie provoziert, wie Diedrich Diederichsen ausführt, immer wieder das Entsetzen, wie leicht wir uns mit jemandem identifizieren können, der zu den bestialischsten Taten fähig ist.

Lars Quadfasel schreibt u. a. für Konkret und Jungle World und ist assoziiert in der Hamburger Studienbibliothek, http://studienbibliothek.org/, *und der Gruppe Les Madeleines,* http://lesmadeleines.wordpress.com/.

Sei der Erste, dem das gefällt

Wie das Jasagen zur Kulturtechnik wurde, erklärt *Magnus Klaue.*

»Ihr Meinung ist uns wichtig«, steht über allen Kundenumfragen konsumentenorientierter Groß- und Kleinunternehmen. Es ist nicht einmal eine Lüge. Zu Zeiten, als der freie Markt noch nicht für jedes Nischenbedürfnis bereits vor dessen Entstehung ein Angebot bereithielt, mochten die Produzenten mitunter darauf vertraut haben, dass die Leute eben nehmen, was geboten wird. Wenn aber die Anzahl der Angebote das Menschenmögliche des von den Kunden zu leistenden Konsums übersteigt und das in seiner Vielfalt unübertroffene Warensortiment, weil die Endabnehmer sich immer weniger leisten können, zu Ballast zu werden droht, gilt es, mit den Konsumenten möglichst eng zusammenzuarbeiten, um unter Preisgabe der jeweiligen Partikularinteressen ans zivilgesellschaftliche Ganze und im eigenverantwortlichen Einklang von Produzenten und Kunden die freie Konkurrenz samt ihren unliebsamen Folgen zu suspendieren. Dass der freie Markt nicht für das Bedürfnis eines jeden etwas bereithielt, war einstmals kein Mangel, sondern Ansporn, eben das, woran es fehlte, herzustellen, sobald das Bedürfnis danach ökonomisch maßgeblich wurde. Das Patentrecht war die juristische Absegnung des bürgerlichen Erfindungsgeistes: Dinge zu schaffen, die es noch nicht gibt, obwohl ein Bedarf nach ihnen besteht; immer neue Zielgruppen zu erschließen, die einstweilen nur gleichsam virtuell bestanden und erst durch das ihr gemeinsames Bedürfnis stillende Produkt zu eigenen Konsumsparten werden sollten.

Seit dieses dem Schein nach freie Spiel der Kräfte sich in den Augen aller Beteiligten immer offensichtlicher als leeres Versprechen erweist, bedarf es immer rigideren Zwangs, um den Schein seiner Freiheit aufrechtzuerhalten. Ein populäres Mittel zu diesem Zweck sind Kundenumfragen, Verbraucherschutz und ähnliche Maßnahmen, die deshalb so beliebt sind, weil sie den Menschen ihre Verwandlung zu bloßen Anhängseln des Produktionsprozesses als Hinwendung zu ihrer unverwechselbaren Menschlichkeit vorspiegeln. Der Produzent, dem meine Meinung wichtig ist, spricht mich nicht einfach nur als den potentiellen Kunden, nicht als jenes Abstraktum an, das ich als Funktionsträger im Verhältnis zu ihm tatsächlich bin, sondern als ihm wichtige substantielle Persönlichkeit, ohne die er nicht sein könnte. Das auf allen Seiten des Produktionsprozesses jeder Einzelne durch jeden anderen ersetzt werden könnte, gerät umso mehr aus dem Blick, je stärker es sich allen Beteiligten als Erfahrung aufdrängen müsste. An diesem Bewusstseinschwund arbeiten die Kundendienste und Öffentlichkeitsarbeiter mit: Nicht durch staatliche Steuerung, sondern durch den zivilgesellschaftlichen Pakt zwischen den Produzenten, die allesamt zu Dienstleistern mutieren, und den Kunden, die als »bewusste Konsumenten« aktiv an der ständigen Optimierung nicht nur des Angebots, sondern auch ihrer eigenen Nachfrage mitarbeiten, werden dem unterm Prinzip der Konkurrenz stets schon unfreien freien Markt noch die letzten Spuren der Liberalität ausgetrieben.

Überflüssige Kunden aber, die sich für unersetzlich halten, mutieren mit sozialpsychologischer Konsequenz zu ebenso größenwahnsinnigen wie stets zur Selbstliquidierung bereiten Meinungsmaschinen, die zu allem etwas zu sagen haben, weil sie ständig Objekt von Befragungen sind, und die überall mitzumischen beanspruchen, weil es schließlich ohne ihre beliebig verfügbare Nichtigkeit nicht geht. Deshalb lassen sich die Deformationen der Subjekte, die jene im Einverständnis der Marktteilnehmer sich vollziehende Liquidierung ihrer eigenen Daseinsgrundlage nach sich zieht, besser noch als an Kundenumfragen, Bürger- und Verbraucherinitiativen an den »sozialen Medien« studieren, in deren Sphäre Angebot und Nachfrage, Produktion und Konsum längst kurzgeschlossen sind. Hier, wo alle ständig die Nachfrage nach der eigenen Person zu steigern bestrebt sind, indem sie auf die Kommunikationsangebote anderer antworten, ist die Meinung zum totalen Prinzip und zum einzigen Gegenstand von Konsum und Produktion geworden. Was in den »sozialen Medien« unbeantwortet bleibt, also nicht möglichst zahlreiche Meinungen erzeugt, ist der Nichtigkeit überführt, und wer nicht ständig auf alles Mögliche antwortet, ist es ebenso. Die Meinungen, die dort ständig produziert werden, sind zugleich das einzig verbliebene Medium des Konsums: Über etwas eine Meinung zu haben, konsumiert den Gegenstand des Meinens und produziert ihn erneut, womit er als Gegenstand tendenziell überflüssig wird; er ist nichts anderes als die Form der eigenen, endund ziellosen Selbsttransformation, eines Prozesses, der nur die eigene Verewigung zum Zweck hat. Auch wenn man auf Facebook ist, ist man nicht wirklich dort, sofern man nicht durch regelmäßige Kommunikationsakte, die von anderen beantwortet werden, permanent das eigene Dortsein bestätigt. Und fast alle Kommunikationsakte werden in den »sozialen Medien« zur Meinung; vielleicht ist die Meinung überhaupt die einzige Sprach- und Denkform, die die Kommunikation erlaubt.

Meinungen sind grundlose Urteile, und daher gar keine. Da sie nicht auf Wahrheit zielen, lässt sich auch nicht über sie streiten. Jede Meinung ist ihrer eigenen Form nach zugleich absolut und nichtig: absolut, weil sie, statt Substantialität zu beanspruchen, nur Respekt vor ihrer partikularen Willkür einfordert; nichtig, weil sie eben deshalb sogleich durch eine andere abgelöst werden kann und sich auch nicht daran stößt, dass andere, ihr widersprechende, gleichermaßen voluntaristische Meinungen, oft im selben Menschen, beziehungslos neben ihr koexistieren: Das ist die negative Wahrheit des Pluralismus. Eben weil sie nicht auf Wahrheit zielen, in der die partikulare Ansicht transzendiert würde, sondern auf kollektive Absegnung von deren Beschränktheit, sind Meinungen immer affirmativ; gerade auch dann, wenn sie, wie es in den »sozialen Medien« bevorzugt geschieht, sich kritisch, provokant und negativ geben. Negativität wird dort, unabhängig von der Intention der Beteiligten, notwendig zur auftrumpfenden Bejahung. Das aus dem Genre des Leserbriefs hinlänglich bekannte selbstzufrieden-besserwisserische Herumgemotze, das in jeder Suppe ein Haar findet, die Dinge immer anders sieht, ausgewiesenen Experten mit kleinkarierter Pfuscherei ihre Inkompetenz nachweist und noch in der schlüssigsten Argumentation Lücken (oder noch beliebtere Leerstellen) entdeckt, durchbricht in den »sozialen Medien« das ohnehin fragile Gehege, mit dem die Institutionen der bürgerlichen Öffentlichkeit, die ihm gleichsam eigene Gästezimmer zuwiesen, seine populistische Destruktionskraft zu bändigen suchten, und dringt noch in die hinterletzten Kammern vor.



Schon der bürgerliche Leserbriefschreiber war ein meckernder Jasager, ein mit sich selbst und der Welt einiger Nörgler, Prototypus des autoritären Charakters. So wie er zu allem, von dem er keine Ahnung hatte, mit dummstolzer Ich-bin-ja-nur-ein-einfacher-Mann-Attitüde seine Einwände anbringen musste wie der Haushund seine Markierung an Nachbars Bäumchen, so haben die Blogger, Poster und Kommentatoren des World Wide Web zu jedem erdenklichen Aspekt des leeren Lebens ihre austauschbar ureigene These beizusteuern. Dem leersten Gewäsch gewinnen sie einen konstruktiven Gedanken ab, im einfachsten Gedanken entdecken sie einen Fehler. Keine Wahrheit können sie stehenlassen, ohne ihren Senf dazu zu geben, keine Lüge Lüge nennen, ohne ihr großzügig-kleingeistig relative Wahrheit zuzugestehen. Während aber Leserbriefschreiber sich kurzfassen oder zumindest damit rechnen mussten, dass die Redaktion vom Recht gebraucht machen würde, ihr Lamento ohne Rücksprache auf den Kern zu reduzieren, der ohnehin meist eine Hülse war, können digitale Meinungsproduzenten schier endlos auf alles und aufeinander antworten, ohne die zivilisierende Kraft der viel zu selten geübten Geschmackszensur zu fürchten. Die dadurch entstehenden Palaverschmierspuren, in deren agrammatischer Sprachpampe schon nach wenigen Metern jede geistige Kontur verschwimmt, sind adäquater Ausdruck einer Kommunikation, die nur einträchtig aufeinander herumhackende, neidisch einander ankumpelnde Beteiligte, aber keinen Widerspruch kennt.

Die einst mit putzigem Engagement geführte Diskussion darüber, ob Facebook einen »Gefällt mir nicht«-Button einführen sollte und inwiefern dessen Nichtexistenz den böse kapitalistischen, übelst affirmativen Charakter des Unternehmens beweise, ist denn auch inzwischen fast versiegt. Auf welchen Hund Leute gekommen sind, die in einem nach unten weisenden Daumen das basisdemokratische Recht aufs Scheißefinden verbürgt sehen, wird vielleicht irgendwann auf Facebook diskutiert. Dass aber nach seiner Einführung der »Gefällt mir nicht«-Daumen innerhalb kürzester Zeit seinem positiven Gegenstück den Rang ablaufen würde, ist so gut wie sicher. Nicht, weil dann die kritischen Meinungskonsumenten endlich die angemessene Ausdrucksform ihrer polemischen Berufung gefunden hätten, sondern weil erst in der zum ikonischen Zeichen kondensierten Denunziation die Konvergenz von Affirmation und Vernichtungssehnsucht realisiert wäre, auf die das Bedürfnis nach restlosem Meinen seiner inneren Konsequenz nach zielt. Wo die klassenlose Weltgesellschaft und nachhaltiges Wirtschaften, Adorno und Perlentaucher, Proust und Tocotronic, am Sonntag lange Schlafen und die Kneipe um die Ecke unterschiedslos zu Optionen geworden sind, die einem gefallen oder nicht gefallen, und jede Obsession, jedes Residuum intentionsloser Liebe mit zehntausend Faces geteilt werden kann, mit denen einen nichts verbindet als die alles zusammenschweißende Beziehungslosigkeit, ist die Äußerung des Nichtgefallens selbst zur Routine des Jasagens geworden. Das Private, unter dessen Schutz einst die Meinung stand, existiert nur mehr als Sammelbegriff für den leblosen Unrat der eigenen Restseele, für die paar verkümmerten Spleenigkeiten, mit denen man dann doch besser niemanden belästigen will, weil man sie insgeheim selbst verachtet. Der Erste, dem die Idee gefiele, dass das alles aufhört, damit überhaupt etwas anfangen kann, wäre der Allerletzte, mit dem irgendwer kommuniziert.

Von Magnus Klaue erscheint demnächst im Ça-Ira-Verlag das Buch »Verschenkte Gelegenheiten«.

Sauer glänzend

Ein Buch schreiben, das kann jede_r. Aber drei! Auf einmal! Das gehört geehrt. Ein kommentierter Einblick in Richard Schuberths »Rost und Säure«. Von *Lisa Bolyos.*

1994, da ist der Autor 26, schreibt er an einem Text, den er im Jahr darauf in der »Volksstimme« publiziert: »Vom zuverlässigen und vom unzuverlässigen Fremden«. Richard Schuberth quittiert darin mit Verachtung, was ihm durchgehend den meisten Ärger bereitet: Kulturalisierung, die als neuer Rassismus biologistische Panikattacken abgelöst hat, und die damit einhergehende Strategie des »Kulturschutzes«, der von links und rechts mit unterschiedlicher Zielrichtung wie ein WWF-Programm für bedrohte Arten betrieben wird – aber Schuberths Ohrfeigen werden vor allem an links und links-liberal ausgeteilt (wobei Gruselgestalten wie Martin Graf und Maria Fekter durchaus auch ihr Fett abkriegen), denn die Einigkeit über die Rechten ist geschenkt. Dieser Essay, der den zweiten Band (»Das Eigene und die Fremden«) von »Rost und Säure« eröffnet, ist eine Rückkoppelung zum ersten Buch, das einen Titel trägt, wie Manès Sperber ihn nicht schöner komponieren hätte können: »Kultur und wie man sich davor schützt«.

Die Schuberth-Trilogie, die der Drava-Verlag im edlen Pappschuber publiziert hat, stellt zusammen, was sonst mühevoll zur Nachlese aufgestöbert werden müsste: Texte der letzten zehn Jahre, die unter anderem im *Augustin*, im *Standard*, bei Drava und Wieser, in der *Stimme von und für Minderheiten*, in der *Volksstimme*, im *Konkret*, in der *Presse* oder auch nun erstmalig veröffentlicht sind. Und die Nachlese zahlt sich aus, denn sie spricht nicht nur (drei) Bände darüber, was Schuberth in den letzten zwanzig Jahren durch den Kopf gegangen ist, sondern auch darüber, in welchen Medien welche Debatten wie geführt wurden. Und warum es daher Interventionen brauchte. Da ist zum Beispiel die »Integrationsdebatte«, die sich in ihrer medialen Sprechart grob in die drei Bereiche 1) Kopftuch, 2) sonstige Fragen zum Islam und 3) Sprache einteilen lässt. Schuberth watscht mit Maß und Ziel sowohl in die feisten Gesichter der multikulturophilen Integrationsbefürworter_innen (die in der Straßenbahn – mit dem Blick der wohlmeinenden Weltbürgerin schnell identifizierte – Muslimas aufdringlich anlächeln, um ihnen zu bedeuten, sie seien hier total erwünscht – und mögen doch bitte in ihrer Rolle als Projektionsfläche verharren S. 74/2[1]) als auch in jene vom Kaliber Detlev Kleinert, der »Gewalt gegen deutsche Pensionisten und Pisa-Statistiken« (S. 47/2) auf eine gemeinsame Ursache zurückzuführen weiß: richtig! Mangelnde Deutschkenntnisse. Kleinert liefert Schuberth ein gefundenes Fressen, indem er in seinem Presse-Gastkommentar einen empfindlichen Fehler in der deutschen Grammatik macht. Aber auch ein Fressen muss erst einmal gefunden werden, und das ist es, was Schuberth bestens beherrscht: Nicht nur zwischen, sondern direkt in den Zeilen anderer Federn und in den Sprechakten anderer Mäuler aufzuspüren, wie weit es mit der schwachmatischen Argumentation im fundierten Pelz her ist. Kleinert wird seine Unfähigkeit, vom Subjekt am Satzanfang bis zum Verb am Satzende dem grammatikalischen Singular treu zu bleiben, in diesem Leben nicht mehr verziehen. In einem Wordrap mit linear zunehmender Geschwindigkeit, der schon im Titel mit Streetcredibility wirbt (»Hol mich aus dem Ghetto, Kleinert, Mann!«), werden Professor Kleinert die Leviten gelesen, und seine polemische Frage, wie »Dragana und Mohammed unter solchen Umständen das Rüstzeug erwerben [sollen], je über die Volksschule hinaus weiterzukommen« solide und flapsig beantwortet: »Indem du und deinesgleichen ihnen nicht länger Rüstzeug verwehren, für das Draganas und Mohammeds Mama und Papa malochen und Steuer zahlen, und du selber dankbar seien, nix müssen Kanal räumen, weil nix können Plural von Singular unterscheiden und weil schreiben dürfen Blödsinn in Zeitung, dessen Lektüre lehren Kanaken wie Bajuwaren schlechte Deutsch und schlechte Denken!« (S. 48 f./2)

Ganz genau hält Schuberth es nicht immer mit der Sprechposition. Wenn sie ihm zu heikel wird, erdenkt er gar eine dritte Person (die junge österreichische Türkin), die an seiner statt berechtigt ist zu reden. Er eignet sich das politische Vokabular derer an, die mit den Angriffen gemeint sind, gegen die er kämpft. Gelungene Kunstfigur oder gelebte Argumentationsfaulheit? Vielleicht einfach beides. Gerade Weiße, akademisch versierte Männer könnten ganz gut ein bisschen Analyse- und Argumentationshilfe brauchen, um sich gegen die ihnen dienlichen Verhältnisse zu stellen. Solchen Unterricht zu geben, dazu hätte Schuberth das Zeug.

Lasst uns dennoch Tucholsky bestehlen und wenden: »Ein schreibender Mann mit Humor, sieh mal an! Hurra!« Denn eine von Schuberths Qualitäten – neben seinem historisch, geographisch und politisch hohen Informiertheitsgrad – ist, dass er richtig lustig sein kann. Dabei kokettiert er selbst mit seiner Humorlosigkeit – zumindest der konventionellen; und verweigert das Lachen angesichts fürwahr stumpfsinniger Witzversuche wie jener der Grünen, die mit misslungenen Photoshop-Maskeraden Plakatkampagne für die Frauenquote macht (S. 64 ff/1) und dabei ganz auf die Kritik der Verhältnisse vergisst.

Schuberth lässt nicht locker, er spürt jedes Zuviel an Wohlbefinden, an after-work-Behaglichkeit auf und beginnt sogleich, den sich da Behagenden an die Wadln zu pinkeln. Sein Kapital ist der Denkmusterbruch, »schon allein wegen des Genusses, bewährte Denkschablonen zerbrechen zu sehen – selbst wenn es die eigenen sind, gerade dann« (S. 10/1), so beschreibt er schon im ersten aller Texte seine Motivation, sich den Mythos Andreas Hofer anzusehen, und nicht nur den reaktionären, sondern auch den libertären Sicherheiten eine Absage in Aussicht zu stellen. Er ist noch gar nicht so alt und schon so weise. Er verzeiht nicht die falsche Kritik, die eine Beleidigung ist (an Demenz, Behinderung, Psychose, am Dicksein, Schirchsein, an Krampfadern) oder ungenügend oder nur der Selbstgefälligkeit verpflichtet – sondern fordert die richtige Kritik ein, die an den politischen Schweinereien. Und er vermutet hinter der falschen Kritik ganz richtig nicht nur fehlende Weitsicht und schwachbrüstige Analysen, sondern die distinktionsgeleitete Freude am Herumtrampeln auf »Menschen wie du, aber nicht ich« (S. 96/1). Der hier zitierte Text gehört zu den knackigsten in der Dreibändigkeit, ein saurer Kommentar zur Produktion des Films »Borat« von Sacha Baron Cohen, dem nebst der kapitalismusüblichen Spielart von Rassismus auch Niveaulosigkeit, in Schuberths Worten »Campus-Humor«, attestiert wird.

Woher der Humor – oder, um präzise zu bleiben, der Witz, dessen Etymologie Schuberth mehrfach seine Aufmerksamkeit widmet – in der literarischen Biographie des Autors kommt, der selbst ein Vielleser ist, wird in Band 3 (»Witz und Widerstand«) offenbar. Darin versammelt sind neun Portraits von Ambrose Bierce, dem Autor des »Devil's Dictionary«, bis Mary Wollstonecraft, »der englischen Feministin und Schriftstellerin zum 250. Geburtstag«. Unkonventionelle Literaturgeschichte wird hier geschrieben, in der die Mehrinformation vor allem aus Details besteht, die Schuberth wohl wegen seiner queren Art, Texte zu lesen und einzubetten, herausfiltern kann. Band 3 soll deshalb kurzerhand zum Schulbuch für den Literaturunterricht – auf schulisch schlicht »Deutsch« – empfohlen werden.

Ein wenig sei die Einigkeit zwischen Autor und Rezensentin aber auch erschüttert – und sei es nur der Glaubwürdigkeit halber. Annahmen wie jene, dass Tanja Ostojić EU-Unterhose zum Scheitern verurteilt sei, weil sie auf einem Billboard im öffentlichen Raum selbst zur »EU-Werbefläche« (S. 93/1) wurde, kann durchaus widersprochen werden. Und bei manchen Passagen bleibt auch der Rezensentin das Lachen im Hals stecken: wenn Schubert sich über die ukrainischen Aktivistinnen Femen als »Barbiepuppen« (S. 67/1) lustig macht, weil sie ihm von zu normalisierter Schönheit sind. Ja, sicher arbeiten Femen absichtlich und dabei auf unangenehme Weise unreflektiert mit weiblich normierter Körperlichkeit – und sicher wäre das für Leute wie den Autor (und seine Rezensentin) ein Ausschlussgrund, und sicher wünschen wir uns zurecht einen anderen Feminismus, einen, der die Körperkritik der zweiten Frauenbewegung nicht einfach das neoliberale Pop-Klo hinunterspült. Die Sprechposition bleibt aber doch ein Hund. Die Nacktheit von Frauenkörpern als »Gleitmittel« (wenn auch mit Fragezeichen) (S. 68/1) zu übersetzen, ist nichts als grauslich; ob man die Aktionen dieser Nackerten nun in ihrer Form reaktionär findet oder nicht. Und dass schirch das neue schön ist, wie es die pinke Front der Profeministen solidarisch fordert, geht blöderweise einher damit, dass die Frauenkörperbeurteilung munter fortgesetzt wird. Im Guten wie im Bösen.

Was bei Schuberth eine politische Copy-Paste-Vorlage ist, ist die Art, den Feminismus und die Feministinnen nebenher in die Erzählung hinein zu normieren – ohne gröbere Aufregung, aber auch nicht ohne den notwendigen Aufwand. Die Geschichte wurde eben anders geschrieben, und sie neu zu erzählen, bedarf einiger Arbeit. Dass es letztendlich doch immer wieder zumindest in einem Nebensatz auch darum gehen muss, wie Frauen (wohlweislich durch die Augen der anderen) ausschauen, schmerzt über die Jahrhunderte: Lady Montagu, die »als eine der schönsten jungen Damen der englischen Gesellschaft gepriesen« wurde (S. 51/3), Mary Wollstonecraft, die nicht schön war, aber doch ansehnlich (S. 102/3); diese Notwendigkeit zum ästhetischen Kommentar kommt wohl aus dem, solidarisch gesprochen, nachvollziehbaren Unvermögen, zu erahnen, was es bedeutet, ständig *ausschauen* zu müssen. Da wird sich Schuberth, bei dem sich sonst »die Sprache Gedanken macht über die Dinge«, wie sein Vorbild Karl Kraus es sich gewünscht hätte (Kraus S. 431), mit seinen feministischen Genossinnen noch zu streiten haben.

Karl Kraus ist es auch, von dem sich das Dreifachwerk seinen Namen leiht. Aus Kraus' Text über Nestroy zum 50. Todestag nimmt Schuberth den Rost und die Säure und stellt unbescheiden seinen drei Bänden voran, was Kraus der politischen Satire hochpoetisch attestierte: »Aber der Witz lästert die Schornsteine, weil er die Sonne bejaht. Und die Säure will den Glanz und der Rost sagt, sie sei nur zersetzend.« (ebd. 429). So vieles gäbe es noch in „Rost und Säure", was erstaunlich ist in Inhalt und Form und was nachzuerzählen wert und reizvoll wäre. Stattdessen wird es notwendig sein, sich die drei Bände (in einer kleinen Buchhandlung) zu ordern. Und in Zukunft aufmerksam die Zeitungen zu durchforsten nach einem Gastkommentar, in dem Schuberth wieder einmal antritt, die Normalität zu zersetzen: auf der Suche nach dem Glanz.

Literatur

Richard Schuberth: *Rost und Säure. Essays, Polemiken, Reden, Satiren.* 1994 - 2014. Band 1: *Kultur und wie man sich davor schützt* / Band 2: *Das Eigene und die Fremden* / Band 3: *Witz und Widerstand.* Drava 2013

Karl Kraus: *Grimassen. Auswahl 1902 - 14.* Langen-Müller Verlag 1971

---

[1] Die Ziffer nach dem Schrägstrich bezeichnet den jeweiligen Band.

Lisa Bolyos ist Redakteurin beim Wiener Boulevardblatt Augustin und Bäuerin im Nebenerwerb. Wenn sie etwas hasst, dann ist es »ausschauen« zu müssen.

Ende des Traumwandelns

Richard Billinger und der Nationalsozialismus. Von *Gerhard Scheit.*

Solche Dichtung, schrieb Robert Musil 1924 über Richard Billingers Lyrik, wachse nicht aus der Heimat wie Stelzhammer oder Stifter, sondern sie kehre zu ihr zurück: »aus der Stadt, von der Universität, von Spital, Bordell, Literatur, Telephon, sagt aber kein Wort davon, sondern sieht sich die Dinge an, die unter diesem Blick sachte zu traumwandeln beginnen.« In den Theaterstücken jedoch kann von einem sachten Traumwandeln kaum mehr die Rede sein, im Gegenteil, wie Musil mit einem Bild veranschaulicht: »Tragisch, wie wenn ein Schrank umfällt; bum!« Das entsprach genau der Tragik, die man am Ende der Weimarer Republik am Theater sehen wollte, und so machte Billinger wieder kehrt und zog unterm Jubel des Feuilletons in die Großstadt ein, wie die *Fackel* dokumentiert: »... staut sich ein Autopark mit Nummernschildern aus dem ganzen Kontinent ... So viel Prominente der Literatur und des Theaters sah man noch in keinem ... Wieder erwächst ... das dramatische Geschehen aus folkloristischem Mimos. Der bäuerliche Mythos enthüllt seinen Tiefsinn ... Urinstinkte der menschlichen Kreatur ... Innviertel ...« Karl Kraus fügte lediglich hinzu: »Und wenn noch frommer Glaube in Blutrausch, Inbrunst in Brunst umschlägt, dann ist kein Zweifel mehr, daß wieder einmal die Dämonen des Innviertels losgelassen sind und Billinger ein neues Stück hat. (Die Mühlviertler sagen, daß sie auch dunkle Triebe haben, Urinstinkte, aber kein Autopark staut sich.) Man ahnt ja nicht, welchen Ruch die Gegend zwischen Ried und Schärding dampft, die man immer nur in Glast gehüllt wähnte. Also erraten. Doch um es nicht zu erraten, müßte man wirklich von allem Urinstinkt verlassen sein.«

Damit stand auch der Karriere im Dritten Reich nichts mehr im Wege, zu dem sich Billinger sofort inbrünstig bekannte und für das er über die Jahre hinweg zahlreiche propagandistische Beiträge lieferte. Doch so viel Blut- und Bodenrausch konnte gar nicht in seinen Texten sein, dass die »Brunst«, die Kraus darin wahrnahm, nicht auch hier Widerspruch hervorrufen sollte: Ähnlich wie Arnolt Bronnen ist Billinger gerade durch seine exponierte Darstellung sexueller Motive bestimmten Kreisen innerhalb des Nationalsozialismus ein Dorn im Auge. War es bei Bronnen der einige Zeit nicht erbrachte »Ariernachweis«, der diesen Kreisen eine Handhabe bot, gegen ihn vorzugehen, so bei Billinger die ‚ruchbar' gewordene Homosexualität. Man hatte ihn 1935 wegen »widernatürlicher Unzucht« verhaftet und vor ein Münchener Strafgericht gestellt, er wurde aber freigesprochen, vermutlich weil der neue § 175, der den Straftatbestand erheblich erweiterte, noch nicht in Kraft getreten war. Danach erschienen zunehmend hämische Artikel, z.B. unter dem Titel »Verfall einer Begabung«; man entdeckte das »Problem der Entartung« in seinen Werken, von »unanständiger Kopulation von Nervenkitzel und Blubospekulation« war die Rede; die Oberösterreicher, so hieß es in der *Berliner Börsen-Zeitung*, weigerten sich, noch mit Billinger zu reden, müssten sie sich doch wegen ihm fortwährend mit Schaulustigen aus Berlin und Hamburg herumschlagen, die auf der Suche nach Lustmördern und Sodomiten seien. Im Jahre 1941 sprach man sich zweimal innerhalb der NSDAP gegen die geplante Verleihung des Gaupreises Oberdonau an Billinger aus, den er aber dann doch erhielt.



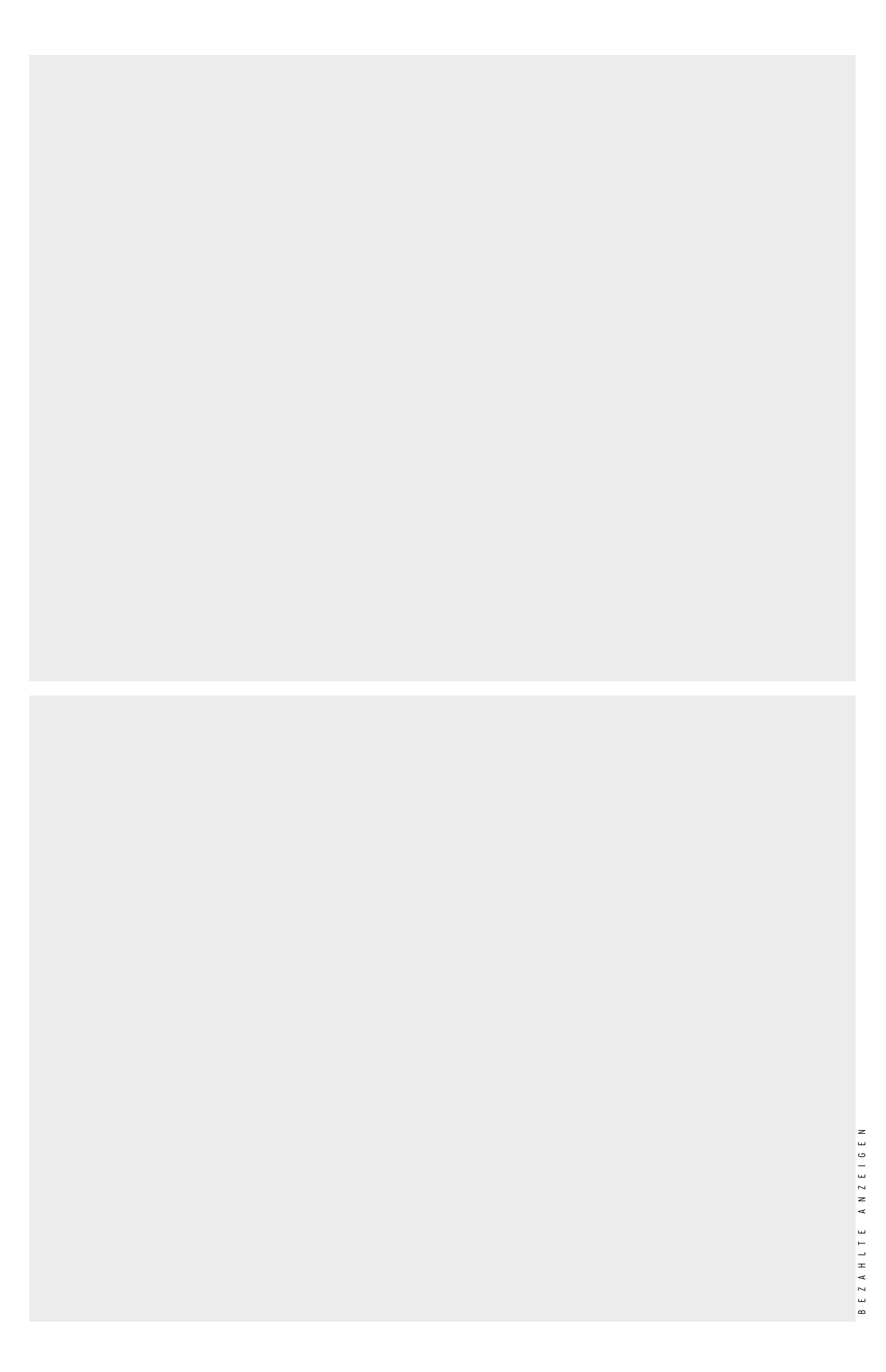
Die hämischen Attacken änderten kaum etwas an seiner Präsenz auf vielen reichsdeutschen Bühnen und im NS-Film, u.a. wurden Luis Trenkers *Der Berg ruft*, Veit-Harlans *Die goldene Stadt* und Leni Riefenstahls *Tiefland* nach seinen Vorlagen gedreht. So wie Billinger Feinde hatte unter den Nationalsozialisten, so hatte er eben auch Freunde, die ihn förderten, und das entsprach genau der Struktur, oder besser Strukturlosigkeit dieses Regimes. Was der deutschen Volksgemeinschaft gemäß war und was nicht und als »entartet« galt, war keineswegs festgelegt wie die »Nürnberger Gesetze«. Vielmehr benötigte man innerhalb der Literatur, Musik und Kunst selbst ein Äquivalent dessen, was als Gegenrasse verstanden wurde, etwas Benennbares, das mit der ‚Abstammung' zwar zu tun habe, das sich letztlich aus dem Verhältnis zum Judentum irgendwie ergeben sollte, aber zugleich mit der ‚Abstammung' nicht völlig identisch sei, sodass also prinzipiell auch nichtjüdische Schriftsteller dafür haftbar gemacht werden konnten, »verjudete« Literatur zu schreiben. Wie aber die »Nürnberger Gesetze« gewissermaßen ins rein ‚Ästhetische' zu übertragen wären, darüber gab es immer wieder mehr oder weniger deutliche Auseinandersetzungen, nicht nur zwischen den Vertretern der Goebbels-, Schirach- und Rosenberg-Lager, sondern innerhalb dieser Lager selbst. Der Maßstab, durch den Werke der Literatur, Kunst und Musik als »entartet« und damit »verjudet« agnosziert werden sollten, war nicht fixierbar, auch nicht die Art und Weise, wie es nachzuweisen wäre – all das musste in den Rivalitäten verschiedener ‚Rackets' des Kulturbetriebs sich erweisen, gleichsam ermittelt werden, ohne dass es dafür Regeln oder Gesetze gegeben hätte, außer eben die »Nürnberger Gesetze«. Die Linie der Argumentation war also keineswegs vorgegeben, sondern ergab sich aus Bandenkämpfen, wie sie überall den nationalsozialistischen »Unstaat« (Neumann) bestimmten. Und so war es auch nicht festgelegt, was von der künstlerischen Moderne ins Dritte Reich jeweils überführt und was wiederum bekämpft werden sollte. Klar war nur eines: dass die Juden »auszumerzen« waren.

Die Probleme, die Schriftsteller wie Billinger im Dritten Reich hatten, zeigen darum vor allem, wie schwierig es für den Einzelnen sein konnte, in dem fortwährenden Kompetenzgerangel der einzelnen Instanzen, in dem Hauen und Stechen der Machtgruppierungen sich zu behaupten, und auch hier jenen »sechsten Sinn« zu entwickeln, von dem Hannah Arendt in ihrer Analyse des Nationalsozialismus spricht. Weder der einfache Volksgenosse noch der Funktionär oder Beamte vermochte bei den ständig rivalisierenden Rackets von Partei und Staat, von SA und SS, von SS und Wehrmacht usw. zu wissen, wo sich gerade die Macht befand und welche Position er selber in dem Gefüge eigentlich einnahm, da es doch in diesem »Doppelstaat« (Ernst Fraenkel) keine eindeutig strukturierte Hierarchie mehr gab, an der man sich hätte orientieren können. Es gab im Zweifelsfall immer nur den Führer und die Volksgemeinschaft. Nur jene Art sechster Sinn konnte ihnen sagen, wessen Befehl sie wirklich zu gehorchen hatten und um wen sie sich nicht mehr zu kümmern brauchten. Und solche Befehle wurden zumeist absichtlich unklar gegeben in der Erwartung, der Befehlsempfänger werde den Willen des Befehlsgebers erkennen und danach handeln.

So zeigt sich auch im Literaturbetrieb und in der Literatur, was Neumann für den Nationalsozialismus im Ganzen herausgefunden hat: dass er autoritär und antiautoritär, kapitalistisch und antikapitalistisch zugleich ist. Zweifellos gibt es in vielen Werken Billingers ein antiautoritäres Potential, das von jenem Blick herrührt, in dem – nach Musil – die Dinge sachte zu traumwandeln beginnen. Aber gerade das antiautoritäre Moment ist etwa in Billingers Schauspiel *Rosse* von 1931/32 bereits auf durchaus fatale Weise antikapitalistisch: Es richtet sich gegen das ‚Establishment' des Dorfes, der Bauern, das Maschinen einführen will, dämonisiert die Maschinen, die vorkapitalistische Herrschaftsform der Knechtschaft erscheint demgegenüber als natürliche Ordnung, in welcher der Knecht noch seinen Platz hatte, ja sogar auf seine Art herrschen konnte. In dessen Gestalt wird eine ihrerseits fatale Einheit von Mensch und Natur halluziniert, für letzteres gilt das sexuell getönte Verhältnis des Rossknechts zu den Rössern als Urbild. Dieser Knecht ist als veritabler Anti-Ödipus konzipiert, keine Dionysos-Figur, sondern ein Narziss: für die Befriedigung seiner Triebe bedarf er nur der Pferde. Er ist vollständig autonom. Über seine Kammer im Stall sagt er, es sei so still in ihr wie in einem Tabernakel, als ihn die Rosa »lüstern« in die Kammer begleiten will: »Greif mich an!« wehrt er sofort ab: »Zerstampfeten die Rösser mich, ging' ich mit wem, mit einem Weibsleut, dahinein! Hab mich ihnen dadrin ja versprochen, angelobt, muß der Treue also bleiben.« Aus diesem Narzissmus erwächst ihm eine ungeheure Macht über die Menschen, selbst über seinen unmittelbaren Herrn, den Bauern: »Meinen Vater hat er buchstäblich tyrannisiert, kein Pferd wollte er verkaufen lassen, der Satan. Lebt da wie ein Herr, wie der Zentaur selber«. Nur die Maschinen können sie brechen, darum bildet der Gegensatz Mensch und Maschine den Konflikt des Stücks: die Maschine als Feind der narzisstischen Mensch-Natur-Einheit erscheint wie die verwunschene Kastrationsdrohung. Wer vor ihr kapituliert, ihr gemäß handelt, auf sie schwört, verkaufe das Ross »wie der Judas den Herrn Jesus!!« Die Not, die für die wirklichen Knechte bestand, die ohne Eigentum auch keine Familie gründen konnten, wird zur Tugend des autonomen ewigen Sohnes, der die Rolle von Jesus übernimmt. Der Selbstmord am Ende imitiert auf heidnische Art den Tod am Kreuz.

Die Außenseiter-Figur steht nicht für sich, exponiert nicht für sich etwa eine ungewöhnliche sexuelle Vorliebe, in ihr hat man es vielmehr mit Präfigurationen der Volksgemeinschaft zu tun, die eben ihrerseits antiautoritär und autoritär in einem gegen die traditionellen Ordnungsinstanzen des Staats und der Kirche aufbegehrt. Daher die Aversion von Karl Kraus – der sonst fürs Ausleben welcher sexuellen Vorlieben auch immer einzutreten wusste – gegen die »Brunst« in Billingers Stücken. Ein Vergleich, wie etwa Hanns Henny Jahnn ganz ähnliche Motive wie Billinger gestaltet, Motive der Regression und unmittelbarer Einheit von Natur und Mensch, könnte im Einzelnen deutlich machen, dass sie in Billingers Stücken anders als bei Jahnn ohne ein Feindbild gar nicht gestaltet werden können, in *Rosse* fällt es eben nicht zufällig mit dem des Judas als des Verräters zusammen.

Gerhard Scheit ist Mitherausgeber von sans phrase, *Zeitschrift für Ideologiekritik, ça ira Verlag. 2011 ist bei ça ira »Quälbarer Leib. Kritik der Gesellschaft nach Adorno« erschienen.*
www.sansphrase.org



Alles neu mit Rohani?

Das Zugehen des Westens auf das iranische Regime bringt Israel in eine immer prekärere Lage. Von *Stephan Grigat*.

Die Außenpolitik des iranischen Regimes war von Beginn an durch eine Gleichzeitigkeit von Pragmatismus und Vernichtungswahn gekennzeichnet. Diese ermöglicht es westlichen Kommentatoren bis heute, die Vernichtungsfantasien gegenüber Israel regelmäßig durch den Hinweis auf Ersteren zu verharmlosen und zu ignorieren, dass bei den Drohungen gegenüber dem jüdischen Staat »Pragmatismus« lediglich darin bestehen kann, den aus der Sicht Teherans richtigen Zeitpunkt für die Offensive abzuwarten.

An den Vernichtungsdrohungen gegenüber Israel hat sich entgegen der westlichen Berichterstattung unter dem dauerlächelnden Präsidenten Hassan Rohani ebenso wenig geändert wie an der Leugnung und Relativierung des Holocaust: Die Ankündigung des Befehlshabers der Revolutionswächter, Mohammed Ali Jafari, der jüdische Staat würde vernichtet werden, wenn die USA und Frankreich in Syrien militärisch intervenieren sollten, brachte die antisemitische Logik des iranischen Regimes nochmals für die ganze Welt sicht- und hörbar auf den Punkt – und wurde zum wiederholten Male achselzuckend zur Kenntnis genommen. Am 22. September nahm Rohani in Teheran so wie sein Vorgänger die jährliche Militärparade ab, bei der auf einem Transparent vor den stolz präsentierten Shahab-3-Raketen, die schon heute Tel Aviv erreichen können, die unmissverständliche Forderung prangte, Israel müsse »aufhören zu existieren«. Nur wenige Tage vor Beginn der neuen Verhandlungsrunde mit dem iranischen Regime in Genf rief der Oberste Geistliche Früher Ali Khamenei abermals zur »liberation of Palestine« auf und markierte das »criminal Zionist network« neben den USA als »main enemy«. Während sich ÖVP-Außenstaatssekretär Reinhold Lopatka Anfang November zu Gesprächen in Teheran aufhielt und dem Regime neue Legitimität verlieh, nahm Khamenei Israel als »illegitimes Bastard-Regime« ins Visier. Auf seiner offiziellen englischsprachigen Website fabuliert Khamenei bis heute über »the myth of the massacre of Jews known as the holocaust«. Rohani mag sich nicht so genau festlegen und kreiert eine Art ‚moderater Holocaustleugnung': Auf die Frage, ob die Shoah ein »Mythos« sei, erwiderte er im Interview mit NBC lediglich, er sei kein Historiker und könne daher zur »Dimension historischer Ereignisse« nichts sagen. Bei seinem Außenminister klingt die vermeintliche Mäßigung so: »Wir verurteilen das von den Nazis verübte Massaker an den Juden. Und wir verurteilen das von den Zionisten verübte Massaker an den Palästinensern« – was ihm absurderweise in fast der ganzen Welt als Bruch mit Ahmadinejads Formulierungen und als großherzige Anerkennung jüdischen Leids ausgelegt wurde.

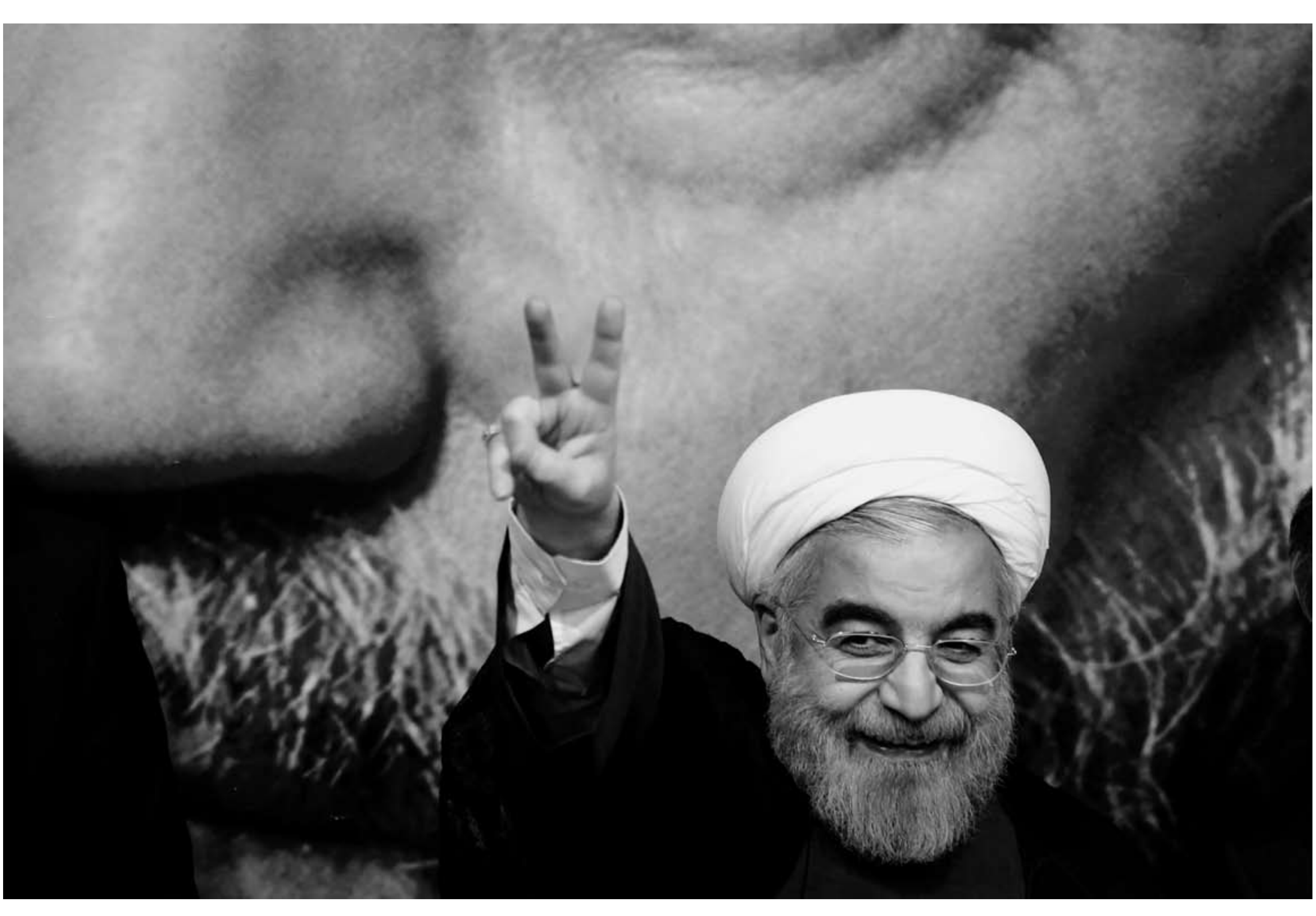
Die Gleichsetzung der zum »Massaker« verharmlosten Shoah mit der Politik Israels gegenüber den Palästinensern müsste selbst nach der EU-Arbeitsdefinition als blanker Antisemitismus gelten, wurde von westlichen Beobachtern aber allen Ernstes als »wichtiges Signal«, »großer Fortschritt« und »hoffnungsfrohes Zeichen« gewertet.

Maslahat & »strategische Vision«

Einerseits ist die Verpflichtung zu einer »revolutionären Außenpolitik« in der Verfassung der »Islamischen Republik« festgeschrieben. Die Gültigkeit der Verfassung reicht im Verständnis des schiitischen Islamismus über die staatlichen Grenzen Irans hinaus, womit der globale Herrschaftsanspruch der khomenistischen Ideologie deutlich dokumentiert ist. Bei einer wortgetreuen Auslegung der eigenen Verfassung bliebe dem Regime nichts anderes übrig, als durchgängig eine aktivistische, ausschließlich dem revolutionären politischen Islam verpflichtete Außenpolitik zu betreiben.

Andererseits wird gerade in Diskussionen über außenpolitische Themen die Verpflichtung zum Gehorsam selbst gegenüber dem Obersten Geistlichen Führer explizit aufgehoben, um die Vermittlung von Ideologie und Pragmatismus bestmöglich gewährleisten zu können. Die Ergebnisse davon können in den Publikationen iranischer Think Tanks wie dem *Institute for Middle East Strategic Studies* nachgelesen werden, in denen im Rahmen der Ideologie der »Islamischen Republik« mitunter stark divergierende Positionen zu Fragen der internationalen Politik vertreten werden.

Als Ajatollah Ruhollah Khomeini 1979 im Iran die Macht übernahm, hatte er eine sehr puristische Vorstellung von Außenpolitik, deren Ausrichtung allein schon durch einen der ersten prominenten Besucher des neuen Regimes dokumentiert wurde: Jassir Arafat, der in einer feierlichen Zeremonie die Schlüssel der ehemaligen israelischen Botschaft in Teheran überreicht bekam, nachdem fast alle späteren Führungsoffiziere der Revolutionswächter ihre erste militärische Ausbildung in PLO-Camps im Südlibanon erhalten hatten. Wäre es nach Khomeinis Wünschen gegangen, hätte sein Credo, die islamische Revolution sei »weder westlich noch östlich« auch in der Gestaltung der Außenbeziehungen der neu gegründeten »Islamische Republik« gegolten. Doch selbst ein Eiferer wie Khomeini musste den Bedingungen, unter denen sich das Regime im ersten Jahrzehnt seines Bestehens zu behaupten hatte, Tribut zollen. Auch wenn er noch kurz vor seinem Tod seine Nachfolger davor warnte, sich mit dem »atheistischen Osten« oder dem »unterdrückerischen Westen« einzulassen, hatte Iran doch schon zu seinen Lebzeiten gute Wirtschaftskontakte zu mehreren westeuropäischen Staaten und enge Beziehungen zu einem der wichtigsten »östlichen« Länder aufgebaut: der Volksrepublik China. Die Feindschaft gegen Israel und die USA blieb davon jedoch völlig unberührt.



Dauerlächler Rohani

In der aktuellen Situation stellen sich viele Beobachter abermals die Frage, inwiefern der politische Pragmatismus das revolutionäre Ziel tangiert, ob also das in der Ideologie der iranischen Islamisten stets als Prinzip anerkannte *maslahat* (eine Zweckdienlichkeit jenseits aller ideologischen Bedenken und Zielsetzungen) jemals eine Absage an den inhaltlichen Kern der Ideologie bedeuten kann. Selbst jene Iran-Experten, die trotz ihrer vergleichsweise nüchternen und realistischen Sicht auf das Regime gegen ein konsequentes Vorgehen gegen die Teheraner Machthaber sind und sich für Gespräche mit den Ajatollahs einsetzen, räumen ein, dass davon keine Rede sein kann. *Maslahat* bedeutet »nicht die Überwindung der Ideologie, sondern allenfalls ihre Einhegung«, betont der österreichische Politikwissenschaftler Walter Posch in einer Studie der regierungsnahen deutschen *Stiftung Wissenschaft und Politik*. Auch was der Kern dieser Ideologie ist, wird von derartigen Iran-Kennern deutlich ausgesprochen: Der »strategischen Vision« des Regimes liege das »Paradigma der Illegitimität des Staates Israel« zugrunde. Doch diese vergleichsweise klare Sicht hält einen deutsch-österreichischen Experten wie Posch natürlich nicht davon ab, konstruktive Vorschläge zur Einbindung eben jener Protagonisten zu unterbreiten, für die das Ende Israels eine »strategische Vision« darstellt: Er fordert die Einbindung Teherans »von westlicher Seite in eine Friedenslösung für Syrien« und vor allem den Ausbau der Beziehungen zu eben jener »iranischen Think-Tank-Szene«, in der derartige »strategische« Vernichtungsvisionen in der nüchternen Sprache einer Analyse der Internationalen Beziehungen formuliert werden.

Bezüglich der von ihm erhofften zukünftigen Gespräche zwischen den USA und dem iranischen Regime fordert Posch genau das, wofür sich sein Arbeitgeber, deren ehemaliger und aktueller Chef Christoph Bertram und Volker Perthes zu den einflussreichsten Propagandisten einer »strategischen Partnerschaft« des Rechtsnachfolgers des Dritten Reiches mit dem iranischen Regime gehören, seit Jahren einsetzt: eine »transatlantische Vermittlungsverantwortung Deutschlands«. Das korrespondiert – bei Analysen der SWP wenig überraschend – mit den Stellungnahmen der deutschen Politik, für die Ruprecht Polenz als Vorsitzender des Auswärtigen Ausschusses des Bundestages exemplarisch erklärte, die Wahl Rohanis biete ein »Fenster der Gelegenheit, um den Atomkonflikt diplomatisch beizulegen«, während Zeitungskommentatoren von links bis rechts sich sofort nach seinem Wahlsieg daran machten, für eine Aufhebung oder Rücknahme der Sanktionen zu trommeln, was nun nach dem fatalen Deal von Genf, der das Atomprogramm nicht beendet, sondern nur einschränkt, bereits Wirklichkeit werden soll.

Ein Beispiel für divergierende Einschätzungen innerhalb des Establishments der »Islamischen Repubik« bezüglich der internationalen Bündnispolitik sind die angedeuteten Distanzierungen von Bashar al-Assad seitens des neuen iranischen Präsidenten und des mit ihm verbündeten Rafsandjani. Allerdings ist völlig unklar, ob sie irgendeine Auswirkung auf das konkrete Agieren von Teheran haben, nachdem die Revolutionswächter als Reaktion auf die leise Kritik am Agieren der Verbündeten in Damaskus unmissverständlich klargestellt haben, man werde Assad bis zum endgültigen Sieg verteidigen und unterstützen – ein Szenario, das von maßgeblichen Kreisen in Israel derzeit als denkbar schlechtester Ausgang der Konfrontation in Syrien gilt: ein nur durch Pasdaran und Hisbollah an der Macht gehaltenes Assad-Marionettenregime. Gerade jene Sicherheitsexperten in Israel, die sich seit Jahren intensiv mit der iranischen Bedrohung auseinandersetzen, halten das in der aktuellen Situation für deutlich gefährlicher als die Unwägbarkeiten nach einem Sturz Assads. Israel beobachtet ebenso genau wie das iranische Regime, wie sich der Westen und insbesondere Washington gegenüber Syrien verhalten. Das Agieren der USA seit Beginn des syrischen Bürgerkriegs und insbesondere die Reaktionen auf den Giftgaseinsatz Ende August haben viele in Israel in der Einschätzung bestärkt, dass weder von der westlichen Führungsmacht noch von ihren europäischen Verbündeten ein entschiedenes Vorgehen gegen das iranische Atomprogramm oder auch nur eine angemessene Antwort auf das Agieren der Revolutionswächter außerhalb des Iran zu erwarten ist. Dabei ist klar, dass an die Quelle des syrischen Hisbollah-Einsatzes zu gehen, das heißt, das iranische Regime direkt zu bekämpfen, Primat US-amerikanischer Politik sein müsste, wenn hier noch politisches Urteilsvermögen eine Rolle spielen sollte. Insofern hat der ausschließliche Fokus auf die Frage einer Intervention in Syrien, der durch das groteske Hin und Her Obamas nur verstärkt wurde, an sich schon etwas Bedrohliches für die Situation, in der Israel sich befindet.

Eine ausführliche Studie von Stephan Grigat über Rohani und die neue Taktik des iranischen Regimes erscheint im Heft 3 von sans phrase. Zeitschrift für Ideologiekritik.

Von welchem Securitydienst träumen wir?

Im Oktober erklomm ein Billeteur die Bühne des Burgtheaters, um im Rahmen eines Theaterkongresses eine unangemeldete Rede zu halten – über seinen Arbeitgeber, die börsennotierte und weltweit agierende Sicherheitsfirma G4S. Von *Tanja Brandmayr*.

Der international besetzte Theaterkongress wurde anlässlich der 125-Jahr-Feiern des Burgtheaters veranstaltet. In die Zukunft weisend wurde im Titel in Richtung Utopie am Theater gefragt: »Von welchem Theater träumen wir?«. Am Ende eines Vortrages passierte dann etwas Unerwartetes: Ein junger Mann erklomm die Bühne, stellte sich als Christian Diaz, Billeteur am Burgtheater, vor und erbat sich fünf Minuten Redezeit, um darauf hinzuweisen, was nicht nur auf der Bühne, sondern »vor der Bühne« passiere – und was beim Kongress aus seiner Sicht nicht genügend thematisiert werde. Nach wenigen Worten wurde er von der auf die Bühne eilenden Kuratorin des Kongresses abgefangen, die ihn auf ein Redeformat am Abend verweisen wollte. Es folgte ein kurzer verbaler Schlagabtausch, bei dem der Billeteur anbringen konnte, dass er nicht beim Theater, sondern über den global agierenden Sicherheitskonzern G4S beschäftigt sei, der außerdem Gefängnisse und Flüchtlingsheime bewache und in Menschenrechtsverletzungen verwickelt sei. Es gehe ihm darum aufzuzeigen, was auch »vor der Bühne« passiere und dass dies im Zusammenhang mit der Utopie Theater hier nicht behandelt werde. Er riskiere seinen Job, wenn er darauf hinweise. Die Kuratorin verwehrte dem Mann Redezeit, sie habe zwar Verständnis für das Problem, wollte Themen aber doch lieber von Pollesch und Wuttke vorgetragen wissen, die noch kommen würden. Sie ließ sich auch vom eingeworfenen Billeteurs-Argument nicht umstimmen, wie unerträglich dies alles sei, zumal hier auch von den Foucaultschen Heterotopien gesprochen werde. Willkommen beim Träumen übers Theater!

Diaz verließ die Bühne, ohne seine eigentliche Rede gehalten zu haben. Die Kuratorin schickte ihm noch ein paar Botschaften in den Publikumsraum nach, allerdings: Die Aktion war gelaufen, denn in diesen paar Minuten hatten sich der Heterotopos Theater und die Realität anscheinend schon so tief in die Augen geschaut, dass im öffentlich proklamierten Zusammenhang von Theater und umstrittenen Security-Dienstleister nicht mehr nichts gewesen sein konnte. Im Gegenteil: Über »den Billeteur«, alias Christian Diaz, Student an der Angewandten, ist in den nächsten Tagen und Wochen viel zu lesen gewesen und gesprochen worden. Elfriede Jelinek, die Anfang November einen »Autorenpreis« beim hochoffiziellen Theaterpreis Nestroy verliehen bekommen hatte, ließ im Rahmen ihrer Dankesrede bei der Verleihung etwa verkünden: »Anläßlich der Geburtstagsfeiern des Burgtheaters hat ein Billeteur versucht, auf die Situation der outgesourcten Mitarbeiter, wie er einer ist, hinzuweisen. Ein Krake, Dienstleistungs-Multi, der, unter all dem, was er sonst noch zu tun hat, auch Programmhefte im Theater verteilen läßt, so wie er gleichzeitig, aber auch zu andrer Zeit, Bootsflüchtlinge und Asylanten bewacht, wurde mit dieser Aufgabe betraut. Der Mann durfte sich nicht aussprechen, weil die Zeit der Veranstaltung zu weit fortgeschritten war. Ich kann hier auch nicht für ihn sprechen, ich müßte ihn schon selbst sprechen lassen. Dafür spricht in den Foren jeder von ihm und kaum einer von der Veranstaltung. Das hätte ich ihnen gleich sagen können.«

Matthias Hartmann, Intendant des Theaters, von dessen Veranstaltung nun anscheinend kaum einer mehr sprach und der sich mit seinem Theater zu Beginn noch von der Aktion, sagen wir, distanziert hat, hat in seiner Rede im Rahmen des Nestroy-Preises ebenso zugestimmt: Diaz habe den Bundestheatern den Spiegel vorgehalten: Er habe Recht, »es braucht Menschen wie ihn. Ihm gebührt ein Nestroy«. Einen Theaterpreis hat Christian Diaz für seinen, von ihm selbst als relativ spontan bezeichneten Auftritt in Folge nicht bekommen – dafür wurde er gekündigt: Von seinem Arbeitgeber G4S, »aus gegebenem Grund«, wie Diaz in einem Interview sagt. Beziehungsweise musste ohnehin kein Grund angegeben werden, denn er befand sich nach zwei Jahren Arbeit am Burgtheater noch (oder wieder) in der Probezeit – eine unter vielen gängigen Praktiken der Outsourcing-Betriebe, die Menschen sich ihrer Verhältnisse nicht sicher sein zu lassen.

Zu Beginn, Mitte Oktober, hat sich ein offizielles Statement vom Burgtheater noch anders angehört: Man verweist auf die kosteneinsparende Auslagerung seit 1996 und fügt an: »Die Direktion des Burgtheaters hat Sympathien mit allen, die in den globalisierten Märkten Gerechtigkeit suchen. Es ist uns bewusst, dass mit dem Besuch einer Tankstelle oder eines Oberbekleidungsgeschäftes der aufgeklärte Bürger in ständigen Gewissenskonflikt gerät.« Das zeigt, wiewohl bewusst und wie gleichermaßen machtlos man sich den gängigen Outsourcing-Praktiken gegenübersieht: Von welcher Tankstelle, ähm, welchem Theater träumen wir? So montiert das Theater an sich seine eigene Funktion eines gesellschaftlich produktiven Heterotops ab, eines per Heterotopie-Definition »wirklichen und wirksamen« Ortes – dieser Ort befindet sich insofern an einem Rand, als dass dort zwar etwas Normatives manifest wird, die Gesellschaft sich aber noch nicht ganz oder gar nicht realisiert hat, sprich, wo noch etwas anderes stattfindet, stattfinden soll oder stattfinden kann – auch in seiner utopischen, richtungsweisenden Funktion für andere Gesellschaftsbereiche, und nicht in seiner völlig kapitulierenden Haltung (!). Diese besondere Version einer Heterotopie Theater, die hier manifest geworden ist, diese offen ausgesprochene Diskrepanz zwischen dem, was auf den Bühnen (mitunter sehr kritisch) verhandelt wird und dem, was hinter den Kulissen passiert, stellt wohl exemplarisch die Begründung dar, die Erregung zu erklären, die dieser kurze Auftritt bewirkt hat – ein breites Unbehagen darüber, was an der gesellschaftlichen Oberfläche an Ästhetik und Haltung behauptet wird, während sich der ökonomische Untergrund und die Gestaltung der sozialen Beziehungen ganz anders aufbauen. Man möchte sagen: Diese Strukturen bauen sich zunehmend perfekt diskrepant, um nicht zu sagen, schizophren auf.

Eine Realität, die viele gesellschaftliche Bereiche betrifft, die aber in diesem speziellen Kontext der Kunst, in diesem performativen Kontext, in der diskursiven Anschlussmöglichkeit besondere Aufmerksamkeit erfahren hat. Überraschend ist allemal, dass jemand von der Stelle eines Billeteurs, also von unterster Stelle, aus einem persönlichen Anliegen für den Bildungsauftrag des Theaters und für eine grundsätzliche Haltung von Kritik eintritt – und sich zunächst alleine vor alle stellt: Als David gegen Goliath. Und so können schließlich Geschichten erzählt werden! Denn Kritik üben viele, und viele kommen damit nicht durch. Aber an diesem erzählerisch pointierten und aktionistischen Kreuzungspunkt konnte hochoffiziell festgestellt werden: dass vieles so gar nicht mehr zusammenstimmt. Seither wurde und wird nämlich über nicht weniger als über Moral und Ohnmacht diskutiert. Es nützte auch nichts, dass das Burgtheater in seinem anfänglichen Statement weiter behauptete: »Nach unseren Recherchen wurden die Geschäftsgebaren der Sicherheitsfirma in Österreich immer wieder als gesetzeskonform überprüft.« Der ORF hat jedenfalls bereits eine Folge des Formats »Undercover Boss« abgesetzt, die im November ausgestrahlt werden sollte[1] (bei dem ein Chef von G4S seine Mitarbeiter bespitzeln, ähm, dort an die Basis gehen sollte) – weil die Korruptionsstaatsanwaltschaft parallel ermittle und man es seitens des ORF für unangebracht hielt, parallel zu sachlicher Ermittlung »ein Factual-Entertainment-Format mit Maskerade oder Verkleidung« zu bringen. Außerdem sorgte der Konzern zuletzt für Aufregung, weil er sämtliche nichthoheitliche Aufgaben im geplanten Schubhaftzentrum in Vordernberg übernehmen soll.

Institutionell hat sich von Beginn an die Interessensgemeinschaft Freie Theater eingeschaltet, die ohnehin die prekären Bedingungen der Freien Theaterarbeit anprangert. Sie bezeichnete in einer Stellungnahme die Praxis des Outsourcings als erschreckend: »Insofern, als dass am unteren Einkommensende millionenschwerer Einrichtungen Menschen aus Effizienzgründen in erodierte Arbeitsverhältnisse entlassen und unhinterfragt Konzernen wie G4S überantwortet werden.« Die IG Freie Theater, die sich für ein generelles Umdenken in der Förderpolitik einsetzt, tritt daher auch »entschieden gegen eine Finanzierung von Firmen wie G4S mit öffentlichen Kulturmitteln ein«, forderte weiters von Burgtheater und Bundestheaterholding gerechte Löhne anstatt Lohndumping und dass dem Outsourcen von Mitarbeiter_innen in Wort und Tat entgegengetreten werde. Real(kultur)politisch sieht das Ganze, trotz der hoffnungsfrohen Stimmung nüchtern, um nicht zu sagen, auseinanderdriftend, aus. Christian Diaz hat sich mit Matthias Hartmann in der Zwischenzeit getroffen, auch in Anwesenheit der IG Freie Theater. Man hat sich nun allgemein solidarisch mit den Anliegen erklärt und will die Bundestheaterholding ersuchen, die Möglichkeiten einer Neuausschreibung des Publikumsdienstes zu prüfen[2]. Der Konzern hat zwischenzeitlich an etwas anderem gebastelt, in Hartmanns eigenem Haus: Er hat Listen auflegen lassen, über die sich Kolleg_innen von der Aktion des Billeteurs distanzieren sollen. Die Billeteure beginnen sich aber nun zu solidarisieren, und man will sich nun mit ihnen treffen. To be continued … es bleibt zu hoffen, dass hier an den Bundestheatern (unter anderen Institutionen) die richtigen Schritte zugunsten der MitarbeiterInnen unternommen werden.

Die IG Freie Theater hat in ihrem Statement aber auch viel allgemeiner formuliert: »Wir träumen mit Christian Diaz von einem Theater, das sich gegen die Abschiebung von Menschen wendet, die in anderen Teilen der Welt unterbezahlt und in Elend die Produkte unseres Wohlstands herstellen.« Man kann wohl in diesem Zusammenhang überdenken, ob es dann reicht, die Frage zu stellen: Von welcher Sicherheitsfirma träumen wir? Denn wenn es um den großen Traum einer gerechten Welt geht, geht es um nicht weniger als um alles – um Moral, Politik, Ökonomie, Widerstand, die Tankstelle und letzten Endes auch ums eigene Konsumverhalten. Und hoffentlich nicht um ein sich langsam verwirklichendes Dystopia, mit einer Vielzahl von nebeneinander stehenden exterritorialen Zonen, die für zutiefst kranke und krank machende Verhältnisse stehen.

Die ungehaltene Rede und alle Links: *www.burg4S.tumblr.com*
Eine Chronik findet sich auch unter *www.nachtkritik.de* (»Porträt&Debatte«)

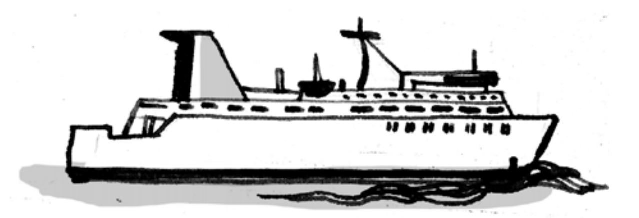
---

[1] Meldung: Die Presse, 13. November 2013
[2] Mitteilung vom 23. Oktober 2013

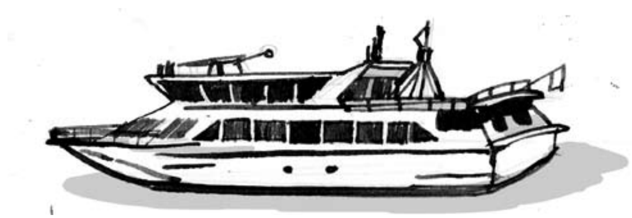
Tanja Brandmayr ist freie Kunst- und Kulturschaffende. Aktuelles Projekt: StadtkomplizInnen

13 Passagen

Die doNAUtik bietet Linzer KünstlerInnen eine Artist Residency auf einem Segelboot. Der Heimathafen der Junix ist Monnickendam, 13 km nördlich vor Amsterdam. Silke Müller ist Illustratorin und hat dort an Bord gezeichnet und geschrieben.



Windstärke 7 hatte es. An Land hätten die Bäume mit dem Wind zu schwanken begonnen. Vor diesem Schiff waren alle Schiffe nur Boote gewesen. Blaue Faltboote.
Die innerdeutsche Grenze gab es seit kurzem nicht mehr, die blaue Grenze nach Skandinavien konnten die Insulaner jetzt legal passieren. Das Schiff fuhr von der großen, frisch gewendeten Insel zur kleinen, nördlicheren Insel. Die Familie an Bord wagte ihren ersten Ausflug ins Ausland und landete auf Dänemarks Rønne in einem Irish Pub. Auf der Rückfahrt übergab sich die jüngste Tochter das erste Mal auf See und schüttete danach eine große Rolle Smarties aus dem Duty-Free Shop in ihren geleerten Magen.



Die Familie lebte mit 29 anderen Einwohnern in einem Inseldorf. Einer von ihnen besuchte erst nach 32 Inseljahren die Nachbarinsel. Die ist 1,5 Seemeilen entfernt, das sind nichtige 2 km und vom dorfnahen Ufer kann man die Insel und ihren Leuchtturm gut sehen. Zu einem Geburtstag hat er die Überfahrt dorthin von der Tochter geschenkt bekommen, sie würde mitkommen. Er musste also. Sie umrundeten die Insel an einem Junitag mit Fahrrädern, holten sich Sonnenbrand und fuhren abends mit der letzten Fähre zurück.



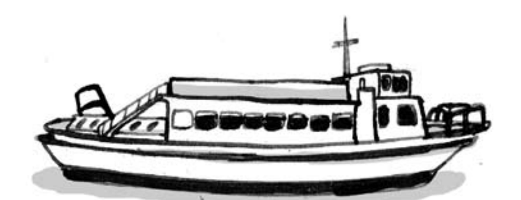
Auf der Breege hat sie sich anfangs oft den Kopf gestoßen. Die Pantryküche lag einige Stufen tiefer als der Gastraum und zum Servieren musste sie ständig die Stufen hinauf und hinab steigen. Wenn der Motor gestartet wurde und alle bereit waren zum Ablegen, stand sie hinter der Bar und hörte den hängenden Biergläsern beim Klirren zu. Die stießen sich auch ihre Köpfe.



Bei Hochzeiten gab es auf der Stubnitz Spanferkel. Die Schiffseignerin – und später auch Kapitänin – steckte Lichtstriche sprühende Wunderkerzen ins Fleisch, an der Wirbelsäule des Ferkels entlang. So rollte das funkelnde Schweinchen auf die Schiffsgäste zu. Die Kellnerinnen standen in weißen Blusen vor der Furnierwand zur Pantry und kuckten dazu feierlich.
Zur Kapitänin gehörte auch ein Kapitän. Der war klein, mit weißem Gregory-Peck-Bart und Beinen, die zu einem O gebogen waren. Sie war eine große, wogende Frau mit lila-rot gefärbtem Haar. Unter dem weißen Kapitänshemd trug sie Korsett und an den Hafen, zu den Schiffen ihrer Reederei, fuhr sie mit einem winzigen Cabriolet, das mit Sonne und Mond und Tag und Nacht lackiert war.



Eine ihrer Kellnerinnen verlieh die Kapitänin an ein Flusskreuzfahrtschiff, das in ihrem Hafen Halt machte. Dort hat das Mädchen gelernt, wie Frotteetücher zusammengelegt werden und dass die Kabinen der pensionierten Fahrgäste nie gleich rochen, aber alle alt. Zum Bettenmachen atmete man noch vor der Kabine tief ein. Man faltete das Laken um die gebogene Matratze und ließ diese dann aufschnappen, dann glättete sich das Laken von ganz allein. An Deck des langen Schiffs durfte man nie laufen, das dumpfe Geräusch hätte durch das ganze Schiff gehallt und die Fahrgäste hatten es gerne ruhig. Im Wäscheraum dagegen waren alle Geräusche vom Frottee gedämpft, es war warm und weich und dort ruhte sich die verliehene Kellnerin manchmal aus.



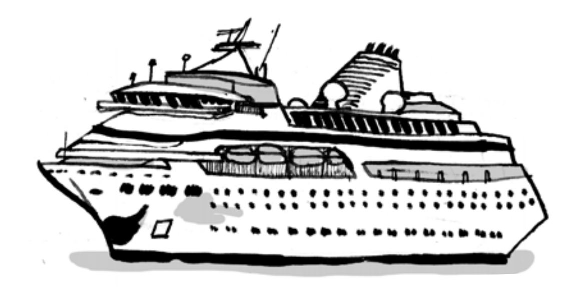
Er hätte den Text für die Hafentour entlang der Hansestadt auch aufnehmen und abspielen können, aber er zitierte ihn manchmal viermal am Tag – wortwörtlich so wie an den Tagen davor. Fuhr man längere Zeit mit dem Stralsunder, konnte man, während man die Gläser polierte oder aus Cappuccinopulver und heißem Wasser Cappuccino mit Sprühsahne obenauf machte, den Monolog mitsprechen. „Meine Damen und Herren, das hier ist Brackwasser. Hier fließen Ostsee und Bodden zusammen. Aal und Hering, Plötz und Zander: alles schwimmt hier durcheinander". Auf diesem Schiff ist ihr nie ein Bier über Bord gegangen. Einer, der mal eins von ihr bekommen hatte, sagte ihr, sie würde ihn an seine Tochter erinnern und gab ihr – statt Trinkgeld – einen Kuss auf die Stirn. Er sagte, er hätte nun Kontakt zu ihrem Gehirn aufgenommen und sie würde ihn nie vergessen.



Im Frühling rauschte ein Tiefdruckgebiet über eine griechische Fähre, Wasser drang am Heck ein und das Schiff geriet in Seenot. Mit dem Namen El Niño im Kopf ging sie eine Woche später nachts an Deck, weil es stürmte und die Fähre auch griechisch war. Wenn sie untergingen, auf dem Weg nach Korinth, wollte sie nicht in der Kabine eingeklemmt ertrinken, sondern hatte sich vorgenommen, im Havariefall lieber gleich über Bord zu gehen. Auf zwei Plastikstühlen lag sie also im Panoramabug und schlief ein als es endlich hell wurde. Ihre Kabinenmitbewohnerinnen hatten sich einstweilen ihre Getränke von älteren Männern in der Bordbar bezahlen lassen.



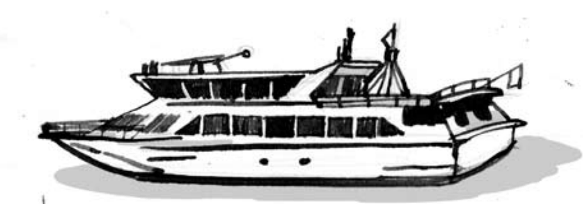
Die Nautilus ist kein Schiff. Die Nautilus ist Jules Vernes U-Boot und Kapitän Nemo versenkt damit auf einem Rachefeldzug Schiffe. Die Nautilus ist kein Schiff. Die Nautilus ist ein Restaurant auf der Insel. Darin sitzt die Familie, in maritimer Einrichtung, um den 25. Hochzeitstag zu feiern. Noch im selben Jahr wird die silbergehochzeitete Ehefrau aus dem Haus der Familie ausziehen und es die folgenden 15 Jahre nicht mehr betreten.



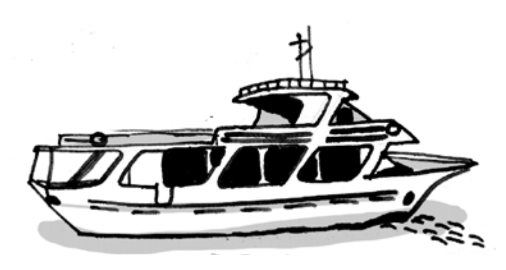
Auf den unendlichen Buffets standen Skulpturen, geschnitzt aus Melonen und Eis. Die Männer an Bord lasen Henning Mankell oder den „Spiegel" und die Frauen lasen Joy Fielding. Es schien, als gäbe es nur Paperbackausgaben auf See. Sie war nach Dubrovnik geflogen, um als Ersatz für eine Blinddarmentzündung, Passagierin einer Kreuzfahrt zu werden. Es gab dort ein Deck mit einer roten Bahn für Jogger. Hier durfte an Deck gelaufen werden. Als das Schiff im Morgengrauen, am Markusplatz vorbei, in den Hafen von Venedig einlief, war nach einer anstrengenden Nacht das Ende der Beziehung der beiden Außenkabinenbewohner beschlossen. Aber Venedig hatte zuvor schon etwas Trauriges an sich gehabt.



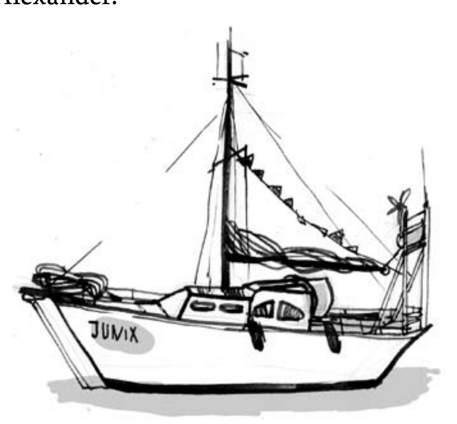
Einen Tag hat sie auf einem festgemachten Ponton im Hafen einer winzigen Stadt Kuchen aus einer beengten Kajüte herausgetragen. Am Deck gab es Lichterketten und Strandkörbe für die Gäste, das fand sie schön. Da wäre sie gerne geblieben, gebraucht hat man sie aber nicht länger.



Novemberwetter: Zwei Trekkingrucksäcke, ein blauer Ikeabeutel, eine Sporttasche und zwei klappernde Trollies begrüßen sich laut und lachend und warten, sich gegenseitig die Arme reibend, auf die Weiße Flotte. Zu ihrem 30. Geburtstag setzt das Grüppchen auf eine Insel über. An Deck wird Sekt getrunken und die anderen Fahrgäste schauen den Frauen dabei zu. Am Hafen wartet ein Mann mit einem Handwagen und bringt die Gäste zum Haus. Die Trollies müssen sich selber ziehen. Auf der Rückfahrt fühlt es sich an, als würde etwas auf der Insel zurückbleiben.



Vor Istrien hat ein Schiff den Anker geschmissen, es ist heiß, Bässe schwingen sich von Deck. Eine Frau legt auf, auf ihrem Basecap steht B O Y. Sie startet eine elektronische Boat-Party vor der kroatischen Küste. Ein kleines Motorboot legt kurz an, danach sind mehr Drogen an Bord und ein Mann verkauft Lachgas in Luftballons. Die Holländer haben ihr eigenes Zeug. Where are you from? Eine geschmeidige Engländerin klebt sich Aufkleber mit Schrift, anstatt eines Bikinis, auf die Brüste und tanzt an einer der Stangen an Deck. „Bass moi." Am Bug sitzt jemand anderes und ein serbischer Schweizer stellt ihr seinen Bruder vor: „Das ist Slobo. Slobodan. Meine Eltern haben ihn nach Miloševic benannt." Er heißt Alexander.



Bevor sie an Bord der Junix geht, wird sie im Auto reisekrank. Noch zwei Tage im holländischen Hafen schwankt sie, ihr Gleichgewichtssinn in einen schläfrigen Dämmerzustand. Sobald es draußen dämmert, wird sie wach vor Angst vor den fremden Geräuschen. Sie kann nicht schlafen, liest „Moby Dick" und überlegt sich andere Buchtitel. „Nachts seilen sich die Spinnen ab" gefällt ihr gut. „Skorbut, der Schrecken der Meere" schreibt sie sich auf, denn es ist kein Sauerkraut an Bord. Später ist sie nicht mehr allein an Bord und es geht aufs Meer, dann ist alles gut, die Übelkeit ist weg und den Kopf stößt sie sich nie. Dem Bootsmitbewohner erzählt sie, dass alle Männer der Familie bei der Marine waren. Die Uniform vom Großvater ist ein schwarz-weißes Foto im Haus der Oma. Er hat keinen Reis gegessen, weil er auf Java in Kriegsgefangenschaft gewesen war. Dort hatte es immer Reis gegeben. Auf der Junix gibt es Couscous. Marcouscous.
Als die Junix über das IJsselmeer fährt, fällt ihr ein, was ihr Großvater auf dem Friedhof hinterlassen hat. „Endlich hat mein Anker den Grund gefunden, der ihn für immer hält." Zu seiner Beerdigung kamen die vier verblieben U-Boot Kameraden. Der Großvater war der Jüngste an Bord von U 219 gewesen. Danach hat er dann 4 Jahrzehnte Autos lackiert und geraucht. In der Stadt, unter der er jetzt liegt, fährt immer noch ein Auto mit seinem Wunschkennzeichen. Der vererbte Volkswagen zählt, wie das U-Boot, bis 219.

Feldarbeit für soziale und künstlerische Erneuerung

Armin Medosch über die von ihm kuratierte Artist-in-Residency-Serie *Fieldworks*.

In diesem Jahr, 2013, war ich eingeladen, als Gastkurator drei Residencies für das Artist-In-Residency-Programm der Stadtwerkstatt auf dem Messschiff Eleonore[1] zu kuratieren. Der von mir gewählte Titel lautete *Fieldworks* und das Ziel war, dass die eingeladenen Künstler_innen Shu Lea Cheang, Neal White und Hayley Newman Projekte und Ideen für die Ausstellung *Fields* entwickeln.

Die Ausstellung *Fields* wird gemeinsam von Rasa Smite, Raitis Smits und mir kuratiert und ist Teil von Riga Kulturhauptstadt 2014. Fields und Fieldworks beruhen auf einem politischen Verständnis von Kunst. Der Begriff des Politischen in diesem Kontext bezieht sich nicht allein auf das Parteiensystem und die parlamentarische Demokratie, sondern auf abstrakterem Niveau auf die Frage, wie sich das Zusammenleben von Menschen regelt, wie die Verteilung von Ressourcen erfolgt, wie Produktion und Konsum gesellschaftlich geregelt sind.

Nach dieser Lesart sind technologische Systeme politisch. Wie die Disziplin der Social Construction of Technological Systems[2], ein Strang innerhalb der Science Studies, gezeigt hat, haben technologische Systeme gravierende gesellschaftliche Auswirkungen. Durch ihren systemhaften Charakter haben Großtechnologien wie etwa Atomenergie oder das Internet die Fähigkeit, Pfadabhängigkeiten zu schaffen. Sie stellen Rahmenbedingungen her, innerhalb derer sich die traditionelle Politik bewegen kann. Vermeintlich neutrale technologische Systeme erfordern es, dass es eine bestimmte Form der gesellschaftlichen Arbeitsteilung gibt. Sie erzeugen und perpetuieren damit gesellschaftliche Hierarchien und Asymmetrien, fördern bestimmte Denkmuster oder lullen uns in einem falschen Gefühl der Sicherheit ein. Diese Systeme stellen eine »Form der ideologischen Indoktrination« dar, wie es Gastkünstlerin Hayley Newman im Interview mit mir ausdrückte.

Denken wir diese Ideen weiter, dann kann es die Aufgabe einer politischen Kunst sein, alles Bestehende einer rücksichtslosen und grundlegenden Kritik zu unterziehen. Das Gefühl ist jedoch verbreitet, dass sich die Möglichkeiten einer solchen Kritik heute weitgehend erschöpft haben. Eine solche Kritik bräuchte einen Adressaten, ein historisches Subjekt, doch dieses ist abwesend. *Fields* und *Fieldworks* verfolgen daher eine andere Bedeutung von politisch. Diese andere Auffassung setzt auf konstruktive Fähigkeiten. Die Kunst von der hier die Rede ist, eröffnet neue Handlungsfelder und schlägt alternative Welt-Modelle vor. Künstlerinnen und Künstler haben die Fähigkeit, durch ungewöhnliche Kombinationen verschiedener Disziplinen und Ansätze Neues entstehen zu lassen. Dabei geht es nicht um Neues im Sinn des allgegenwärtigen Zwangs zur Innovation, sondern um eine gesellschaftliche Erneuerung.

Fields und *Fieldworks* ereignen sich innerhalb einer konkreten historischen Situation, die von einer Kluft zwischen den positiven und negativen Potenzialen der Wissensgesellschaft geprägt ist. Die positiven Potenziale bestehen darin, pluralistische Ökologien von Wissen, Fähigkeiten und Praktiken zu erlauben; in den Möglichkeiten, die auf dem freien Austausch, der Selbstorganisation und der Existenz eines wachsenden »digital commons« beruhen. Doch leider werden diese Potenziale immer wieder von den repressiven Tendenzen des neoliberalen Informationskapitalismus eingebremst. Diese Schizophrenie gehört zu den Grundtendenzen des industriellen Kapitalismus wie er bereits von Marx analysiert und von Guy Debord auf einen für die 1960er Jahre aktuelleren Stand[3] gebracht wurde - eine Analyse, die jedoch im Kern immer noch Bestand hat.

Der Kapitalismus entwickelt die Produktivkräfte. Dadurch entsteht gewaltige Kraft für gesellschaftliche Umwälzungen: »Alles ständische und stehende verdampft«lautet eine der erstaunlichsten Zeilen des kommunistischen Manifests von 1848. Im Interesse des eigenen Machterhalts jedoch betreiben die Eliten stets die Einfrierung der sozialen Verhältnisse. Technologisch innovativ, sozial konservativ, ist die Formel, auf die man sich festgelegt hat. Das führt jedoch unweigerlich zu großen sozialen Spannungen, die sich ca. alle 40-60 Jahre zu tiefgreifenden Strukturkrisen aufschaukeln.

Dieses Projekt setzt auf der Prämisse auf, dass wir gegenwärtig eine solche Krise durchmachen, die Strukturkrise des Informationszeitalters. Es handelt sich um eine der Krisen jener Art, die nur durch neue Weichenstellungen gelöst werden kann. Dazu ist aber das derzeitige politische System unfähig, wie z.B. Folgen ergebnisloser Klimagipfel zeigen. Genau darin liegt die Herausforderung für interventionistische Kunst, die nicht auf den Kunstmarkt oder die Kanonisierung durch Museen spekuliert, sondern die sich als Agentin des Wandels verausgabt. Kunst, die aus einer konstruktiven Tradition kommt, und bis vor kurzem noch mit Begriffen wie Medien- oder Netzkunst bezeichnet wurde, kann unter keinen einheitlichen Oberbegriff mehr gebracht werden. Ein wichtiges Kennzeichen der neueren Entwicklungen ist, dass informationsgesellschaftliche Konzepte und Tools auf die Welt angewandt werden. Anstatt innerhalb des Monitors »Netzkunst« zu produzieren, engagiert sich diese Kunst in sozialen Feldern. Sie beschränkt sich weder auf Leinwand noch auf Bildschirm, sondern kann alles zu ihrem Medium machen, ob Saatgut, soziale Beziehungen oder Wasserleitungssysteme.

Für diese Art des Experiments ist die Eleonore ein idealer Ort. Die Residency auf der Eleonore soll es Künstlerinnen und Künstlern ermöglichen, aus dem Alltag heraus und in direkteren Kontakt mit der Natur zu treten. Indem sie erleben, wie die Do-it-Yourself-Systeme des Boots mit der Umwelt interagieren, genießen sie einen vergrößerten gedanklichen Freiraum. Die Eleonore ist weit mehr als ein Stück schwimmendes Blech mit ein paar Pflanzen oben drauf. Es ist ein Entwurf, wie sich technopolitisches Kapital außerhalb der dominanten Strukturen bilden kann. Dieses Kapital ist klarerweise symbolisches Kapital, gesellschaftliches

Kapital. Es könnte, muss aber nicht, die Anzahlung auf zukünftige gesellschaftliche Umwälzungen sein, die nicht nur neue Technologien sondern auch neue soziale Verhältnisse hervorbringen.

Shu Lea Cheang
Aufenthalt: 1. - 14. Juni 2013
Homepage: *http://mauvaiscontact.info/*

»Es begann damit, Kürbis zu essen,« berichtet Shu Lea Cheang, » ... verschiedene Arten von Kürbissen, und die Samen aufzubewahren, zu sammeln. So entstand die Idee, Kürbisse auf einem Floß zu ziehen.« Shu Lea Cheang, die man ohne Bedenken als eine der wichtigsten Medienkünstlerinnen unserer Zeit bezeichnen kann, studierte an der New York Film School und arbeitete in den 1980er Jahren bei der Videoaktivismusgruppe Paper Tiger TV. 1994 stellte sie ihren ersten abendfüllenden Spielfilm, Fresh Kill, fertig, 1999 folgte der Cyber-Queer Porno-IKU. Ihre Auftragsarbeit Brandon Room (1999) für das Guggenheim Museum, New York, war die erste von einem großen Museum angekaufte Netzkunstarbeit überhaupt[4].

Die in Paris lebende Künstlerin kam mit einer fast fertig entwickelten Idee nach Linz. Sie erarbeitete zwei miteinander verbundene Projekte, *Accidental Landing* (*http://www.accidental-landing.mobi/*), und *Seeds Underground* (*http://www.seedsunderground.net/*). Inspiriert von Berichten über Eleonore im Web, war die Vorstellung von zufällig aufgefangenen Samen auf einem Floß der Ausgangspunkt der Arbeit. Die Eleonore hostete am 12. Juni die erste *Seeds Underground Party*, ein neuer Projektzyklus von Cheang, der auf der Eleonore seine Weltpremiere feierte.

Dieser Typus von Werk besteht nicht in einer in sich geschlossenen Arbeit, sondern darin, ein selbst-perpetuierendes Modell zu begründen - einen Vorschlag, den andere Leute aufgreifen und sich zu eigen machen können. Mit den *Seeds Underground Parties* wird auf Monopolisierungstendenzen im Saatgutsektor verwiesen. Aktivisten wie etwa das Arche-Noah-Netzwerk glauben, dass die neue Saatgutverordnung der EU die Großkonzerne bevorzugt und lokale Varianten, Nischenprodukte und alte Sorten benachteiligen werde. Bei den *Seeds Underground Parties* kann man Saatgut und Vorgezogenes tauschen und später das Wachstum der Pflanzen und die weitere Geschichte über das Web verfolgen. Seit Linz hat es *Seeds Underground Parties* u.a. in Brüssel, Paris und London gegeben.

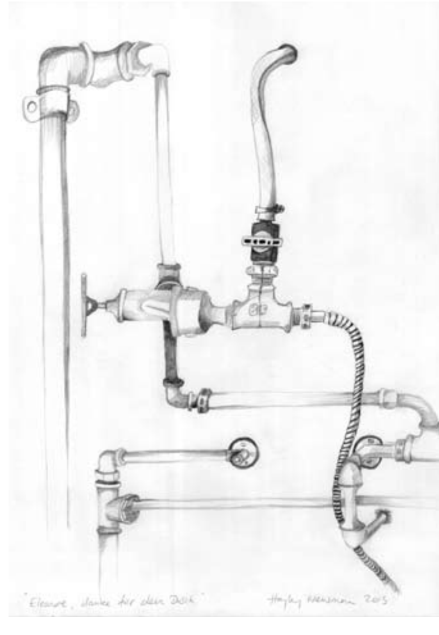


Shu Lea Cheang

Die Residency von Shu Lea Cheang hatte besondere Begleitumstände, das Hochwasser auf der Donau. Für einige Tage war die Verbindung von der Eleonore zum Land unterbrochen. Die Eleonore zeigte sich fluttauglich, auch dank des Beiboots, Franz Feigl, das die Verbindung mit dem Land während der Flut herstellte.

Neal White, Lisa Haskel,
Office of Experiments (OoE)
Aufenthalt: 21. - 30. Juni 2013
Homepage: *http://www.o-o-e.org/*

Der englische Künstler Neal White ist Initiator des Projekts *Office of Experiments* (OoE - *http://www.o-o-e.org/*). Seine Residency wurde durch Lisa Haskel unterstützt, die u.a. als Webmasterin am OoE mitarbeitet. Neal White zählte als Mitbegründer der Gruppe *Soda* zu den wichtigsten Medienkünstlern in London und UK in den 1990er Jahren. *Soda* verband künstlerische Tätigkeit unter einem erweiterten Skulpturbegriff mit Projekten im Sog der New Economy. Als letztere Überhand zu nehmen begannen, verließ er *Soda* und begann seine Solo-Karriere. Lisa Haskel hat ebenfalls seit Mitte der 1990er Jahre Wesentliches zur Entwicklung der Medienkunst in England beigetragen, zunächst als Organisatorin und Kuratorin am ICA und Arts Council of England, später als Web-Masterin und Drupal-Expertin für Projekte wie Node.London. Beide arbeiten derzeit an einem Praxis-basiertem PhD bei Bournemouth University.



»Sketch of water system on Eleonore«, Hayley Newman

Neal White beschäftigte sich nach seinem Ausstieg bei *Soda* kritisch mit dem Verhältnis von Kunst und Wissenschaft. So entwickelte er eine Serie von »Selbstexperimenten« in der Tradition jener Wissenschafter, die Experimente am eigenen Körper vornehmen, weil diese ansonsten ethisch unzumutbar wären. Von hier führte die Entwicklung zu Projekten, die sich mit der Wissenschaft des Kalten Kriegs beschäftigten. An Orten wie Porton Down, einem Forschungszentrum des Verteidigungsministeriums des Vereinten Königreichs, wurden und werden wissenschaftliche Experimente vorgenommen, die unter höchster Geheimhaltungsstufe stehen, und unter Umständen[5] ethische Standards nicht einhalten. Das OoE entwickelte Strategien, wie mittels Methoden des sogenannten »overt research« (»overt«, engl. für »offenkundig«, als Wortspiel gegen »covert research«, engl »geheime Forschung«) den Institutionen des Kalten Kriegs, der Spionage und militärischen Forschung etwas entgegengesetzt werden kann.

Für *Fieldworks* entwickelte OoE ein neues Projekt, mit dem Titel *Large Scale Spomenik Array*. Spomenik ist das serbische Wort für Denkmal. Der holländische Fotograf Jan Kempenaers hat die zahlreichen Kriegsdenkmäler, die im Gedenken an den Zweiten Weltkrieg im ehemaligen Jugoslawien errichtet wurden - viele davon verfallen oder in den 1990er Jahren ganz oder teilweise zerstört - fotografiert. Diese verwaisten modernistischen Denkmäler waren eine der zwei wesentlichen Inspirationen für das Projekt, eine andere die Enthüllungen über das Überwachungssystem PRISM der NSA durch Edward Snowden.

Ziel war es, »parallele Felder des Realen und Präsenten, des Synchronen und Asynchronen zu schaffen, in analoger und elektronischer Form,« schrieb Neal White in seinem elektronischen Notizbuch. Mit Rückbezug auf die Ästhetik der funktionalistischen Moderne wurde eine geometrisches Element als Ausgangspunkt gewählt, das sowohl dem Bau von Bunkern als auch von Tarnkappen-bombern dienen kann. Das Objekt, dessen Prototyp auf der Eleonore realisiert wurde, kommuniziert die verborgene Strenge seines Konstruktions-prinzips und stellt Verbindungen zur Logik von Überwachungssystemen her. Die Idee ist, dass dieser Prototyp in großer Zahl und in verschiedenen Varianten reproduziert wird. In der Wirklichkeit verteilt, suggerieren diese Objekte Bestandteile einer globalen Überwachungs-architektur zu sein - eben eines »large scale spomenik array«. Das radikal modernistische, zugleich martialische Aussehen dieser Spomeniks verschleiert jedoch ihren *wahren* Zweck. Die Skulpturen sollen zugleich als Schutzorte dienen. Das an der Eleonore angedockte, schwimmende Denkmal ist als Entenschutzhaus konzipiert.

Hayley Newman
Aufenthalt: 12. August - 1. September 2013
Homepage: *http://www.hayleynewman.com/*

Hayley Newman hat mit ihren Arbeiten in den 1990er Jahren zum »performative turn« in der Kunst beigetragen, also dazu, dass die Performance als Kunst ein starkes Revival erlebte. Performance wird dabei in der Tradition der bildenden Künste verstanden, zum Unterschied vom Schauspiel oder anderen Formen der Live Art. Ein Schlüssel zu den Arbeiten von Hayley Newman, die bei Stuart Brisley und Marina Abramovic studiert hat, ist die Intermedialität. Ihre Arbeiten in den 1990er Jahren verbanden oft auf intelligente und witzige Art verschiedene Medien, wobei sich diese exemplarisch im Körper der Künstlerin durchkreuzten. Hayley Newman wog ihr eigenes Gewicht in Form von Luft in Plastik-Säcken ab, und nannte es *Human Resources I*; tanzte in einem *Microphone Skirt* oder verzeichnete die Emotionen, die ein *Kiss* auslöste, handschriftlich. Darauf folgte der Fotozyklus *Connotations*, wobei es sich um »Dokumentationen« von 21 Performances handelte, die jedoch in Wirklichkeit nie stattgefunden haben.

Newman hat in den letzten Jahren einen neuen Zyklus von Arbeiten begonnen, die sich mit Öko-Aktivismus der einen oder anderen Form beschäftigen, was sowohl für Ökologie als auch Ökonomie steht. Dieses oben angesprochene Element der Übersetzungen, oder Transposition von einem Medium in ein anderes, hat nun eine neue Qualität gewonnen. Hayley Newman hat zu schreiben begonnen, schreibt jedoch als bildende Künstlerin und entwickelt so neue Durchdringungen von Werk, Inhalt, Form und Medium. Eines ihrer letzten Werke ist ein kurzer Roman mit dem Titel *Common*.

Dieser baut auf Handlungen auf, die sie zum Teil real erlebt hat, indem sie sich als »Selbsternannte Künstlerin-in-Residence« in der City of London erfand. In der City, also dem Finanzdistrikt, fragte sie das Personal der teilverstaatlichten Bank Lloyds, ob sie eine *Bank Rubbery* durchführen durfte - von »to rub«, also einen Abrieb herstellen, keinen Bankraub. Doch der daylight »bank rubbery« kam beim Filialleiter der Branche nicht so gut an. Also nahm sie eine Frottage an einer aufgelösten irakischen Bank vor.

In Newman's Roman kommen wir in einer episodenhaft erzählten Reise an Orte wie das »Crisis Carbaret«, wo *Bonus der Banker Clown*, sowie das mittlerweile aufgelöste Duo *Boom and Bust* immer weniger witzige Sachen aufführen. Ein solches »Crisis Caberet« hat die Künstlerin im Vorjahr dann live im Barbican Theater aufgeführt. So wird die reale Aktion zur Fiktion und entstehen aus der Fiktion zukünftige Performances (Video Dokumentation: *http://vimeo.com/65895572*).

Noch direkter und genauso lustig sind die gesammelten Werke der *Gluts*, jener Drei-Frauen-Band, die zum Copenhagener Climate Summit ein besonderes Menü im Kohlenstoff-Café servierte (*http://www.cafecarbon.net*).

Hayley Newman begann sich auf der Eleonore für das Wassersystem zu interessieren. Zunächst fertigte sie zahlreiche Zeichnungen von Rohren und Gabelungen der Wasserleitungen auf der Eleonore an. Das System, das über die Jahre immer wieder umgebaut wurde, ist höchst komplex. Ihre Zeichnungen bildeten die Elemente des Systems wie botanische Studien ab, jedes Element einzeln auf einem Creme-farbenen Zeichenpapier, hübsch und realistisch mit Schattierungen und Perspektive. Dann schrieb die Künstlerin einen Text mit dem Titel »Elfie und Eleonore (für Heidi)«. Darin beschreibt sie ihre Erfahrung auf der Eleonore aus der Perspektive der 12-jährigen Elfie, die auf Besuch zu Onkel Zav kommt. Geschrieben in einer ulkigen Mischung aus deutsch und englisch, beschreit der Text Elfies Erforschung des Wassersystems. »Wo kommt denn der ganze Poo hin,« fragt sich Elfie. »Poo« ist englische Babysprache für das was wir Gaga nennen würden. Was passiert also mit all dem Gaga, das täglich auf der Eleonore produziert wird, wo kommt es hin? Dieser Anfangsfrage nachgehend verstrickt sich Elfie in surreale Tagträume.

Zur Eleonore und Fieldworks Residency-Reihe gab es ein zweiteiliges Kunstradio unter dem Titel *Kunst, Wasser, Information*. Die Sendungen sind im Web archiviert:

Teil 1: *http://www.kunstradio.at/2013B/03_11_13.html*
Teil 2: *http://www.kunstradio.at/2013B/10_11_13.html*

---

[1] Seit 2010 finden auf dem Messschiff Eleonore Artist-In-Residency-Programme statt. Die Eleonore geht auf die Initiative des Künstlers Franz Xaver zurück und wird von der Stadtwerkstatt sowie den Donautikern, einer Gruppe von Boots- und Wasserenthusiasten, unterstützt. Neben der von mir kuratierten Reihe stand 2013 eine von Tania Brandmayr kuratierte Tanz- und Performance-Reihe am Programm.

[2] vgl. Bijker, Wiebe E., Thomas Parke Hughes, and Trevor J. Pinch, eds. *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*. Cambridge Mass.: MIT Press, 1987.

[3] Siehe Die Gesellschaft des Spektakels, Debord 1967, deutsche Ausgabe Edition Tiamat, Berlin 1996.

[4] Der Artikel »Pump up the Saatgut« In Versorgerin Nr. 98 beschäftigt sich im Detail mit dem Beitrag von Shu Lea Cheang.

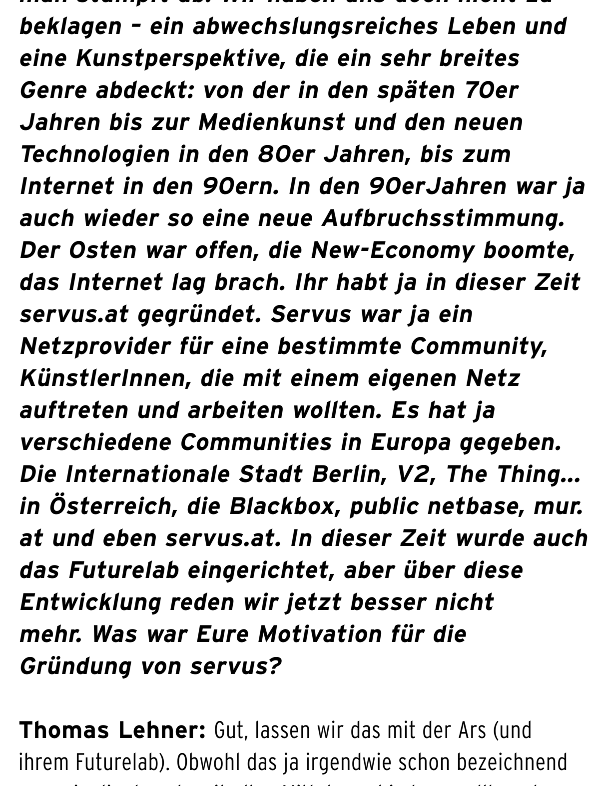
[5] Es gilt mittlerweile als erwiesen, dass in den 1950er Jahren gesundheitsgefährdende Experimente mit nichtsahnenden Rekruten unternommen wurden. Das laut zu sagen kann jedoch in UK immer noch Probleme bereiten.

Mythos Medienkunst

Franz Xaver im Gespräch mit Thomas Lehner

Thomas Lehner, geb. 1963 in Linz, war über viele Jahre in der Stadtwerkstatt tätig und erfüllte leitende Aufgaben im Rahmen ihrer Mixed-Media- und Fernsehprojekte. Er entwickelte das Telepresence- und Virtual-Reality-Verfahren »P.R.D.« [Parallel Raum Display] und ist als Techniker und Gestalter tätig, lebt und arbeitet in Wien und Santiago de Cuba. 2012 erschien sein Film *LOS REFRIGERADORES heiße Nächte - kühle Schränke.*

Franz Xaver: Servus Tommi! Ich kann mich noch sehr gut erinnern, wie wir uns kennengelernt haben. Es war irgendwann Mitte oder Ende der 80er Jahre. Die Stadtwerkstatt hatte eine Ausstellung im Wuk (Kunsthalle Exnergasse) gemacht. Da habt ihr in der einen Hälfte des Raumes Krankenbetten aufgestellt und in der anderen einen Pflug in den Holzboden gerammt und dabei den halben Parkettboden rausgerissen. Mir hat das total gut gefallen. Ab diesen Zeitpunkt hatte ich mehr Kontakt mit der Stadtwerkstatt und vor allem mit Dir. Weil Du warst für mich eigentlich inhaltlich die erste Ansprechperson, da Du einen Bezug zur Technik gesucht hast. Ich kann mich noch an ein Foto von Dir erinnern, während eines Hotelfernsehprojekts zur Diagonale Wels 1987, »Tommi in einem Kabelgewirr«.





»Checkpoint 95«, STWST, Linz 1995

Thomas Lehner: Richtig. »Hotelevision« hat das Projekt geheißen. Wie Du weißt, war damals das Fernsehen, d a s meinungsbildende Medium überhaupt. In einer Zeit, in der das Internet so wie wir es heute kennen, für die meisten noch kaum vorstellbar war. Unter dem Begriff Medienkunst konnte man sich noch weniger vorstellen. Videokünstler/innen präsentierten ihre ersten Arbeiten in Randbereichen einzelner Filmfestivals. Der Kunstmarkt konnte damit noch überhaupt nichts anfangen. Im von »Moderne« und »Postmoderne« beeinflussten Kunstdiskurs spielten zwar Werke, die mit gesellschaftspolitischen Aspekten interagierten, eine gewisse Rolle. Beuys prägte den Begriff der »sozialen Plastik« und aus »Kunst im Öffentlichen Raum« entwickelte sich ansatzweise auch so etwas wie »Kunst mit dem Öffentlichen Raum«, aber dass elektronische (und digitale) Medien auch etwas mit Kunst zu tun haben könnten, wurde nur von Wenigen verstanden. Videokunst fiel aus dem Rahmen der Bildenden Künste und wurde eher dem Filmbereich zugeordnet. Deshalb wurde Videokunst auch bei einzelnen Filmfestivals gezeigt, über die unter anderem auch im Fernsehen berichtet wurde. Wir wollten allerdings das Fernsehen selbst als Werkzeug der Kunst nutzen, anstatt lediglich Kunst im Fernsehen zu zeigen. Aber, live terrestrisch oder über Kabel-TV-Netze zu senden, wurde uns trotz reger Bemühungen anfänglich nicht gestattet. Über die Möglichkeiten der elektronischen Übertragung von Bildern und Tönen herrschten Monopole. Hotelfernsehen bildete hier eine juristische Lücke.
Zudem ergab sich, dass sich zu dieser Zeit das Festivalzentrum der Österreichischen Filmtage in einem Hotel mit Kinosaal, in Wels formierte. Dieses Hotel, mit seinen verkabelten Fernsehapparaten und Telefonen in den privaten Wohneinheiten und auch seinen öffentlichen Bereichen, bot sich für uns so als Modell eines vernetzten Lebensraumes an. Dazu kam das Festival selbst als »event«, mit all seinen Charakteren und audiovisuellen Experten. Im Gegensatz zu einer Video-Installation mit mehreren Monitoren, konnte man hier schon von Fernsehen, auch mit seinen soziokulturellen Aspekten, sprechen. Also, anstatt vorproduzierte Videos in den Festivalkinos zu zeigen, installierten wir vor Ort, mit allen videotechnischen Geräten und Kabeln, auf die wir zugreifen konnten, eine audiovisuelle Schaltzentrale. Das hier live generierte Signal speisten wir in die hauseigene TV-Anlage und strahlten so auf einem eigenen Kanal unser täglich 24-stündiges Programm aus. Die örtliche Nähe zum Publikum und die hausinterne Telefonanlage erleichterten den Austausch mit unseren Rezipienten. Die Frage: »Was wäre, wenn jeder Empfänger auch gleich Sender sein könnte?« stand zentral im Raum. Dass diese Fragestellung damals die Vorstellungskraft der meisten unserer Gesprächspartner überstieg, ist heute, angesichts der Alltäglichkeit von Youtube u.s.w. unfassbar.

Franz Xaver: Viele Leute verwechselten damals Videokunst mit Medienkunst, das war ja auch so bei der Ars Electronica. Die hat sich im Fahrwasser der Klangwolke entwickeln können, und so wie ich das in Erinnerung habe, gab es bei der Ars das ORF-Zentrum und das Brucknerhaus. Im ORF-Zentrum war die schöne herzeigbare Kunst (Video usw.) und im Brucknerhaus ist es dann meist an das Eingemachte gegangen. Wie siehst Du das?

Thomas Lehner: Viele Leute verwechseln das auch heute noch. Den Begriff »Medienkunst« legt ja jede(r) aus wie sie/er will. Davon profitieren viele Schwachkünstler, Kuratoren und andere kultur- und kunstpolitische Entscheidungsträger. So auch die Ars.
Und das erste, was mir zu dazu einfällt, ist: Schade. Gut, ich will hier nicht zu weit ausholen und auf die unterschiedlichen Entwicklungsphasen der Ars im Detail eingehen. Aber natürlich war für uns Künstler damals die beste Zeit des Festivals. Die vor dem AEC. Da gab es zumindest noch ein Spannungsfeld zwischen Experimentellem und Populistischem, sowohl auf technologischen, als auch gesellschaftlichen und künstlerischen Ebenen. Irgendwie fand damals doch auch eine Begegnung zwischen den unterschiedlichen Bereichen statt.
Seither hat die Experimentierfreudigkeit und vor allem die Rolle der Kunst im Rahmen des Festivals entschieden abgenommen und der Populismus sich immer mehr in den Vordergrund gedrängt. Auch der künstlerische Labor- und Werkstätten-Gedanke, der ja in der ursprünglichen Idee eines Ars Centers eine wesentliche Rolle gespielt hat, ist gänzlich verloren gegangen.
Gut, das ist ja allgemein bekannt. Schade eben.
Was der Ars wahrscheinlich wirklich fehlt, ist ein neuer künstlerischer Kontext und eine Leitung, die auch davon etwas versteht. Oder zumindest ein entsprechender Beirat. Aber zum einen fehlt hierzu anscheinend der Mut unter den Entscheidungsträgern und zum anderen wird es schwer sein, jemanden dafür ausreichend Qualifizierten zu finden, die/der das überhaupt machen will. So wie die Ars heute strukturiert ist und da steht, würde Dich das doch, abgesehen von Honorar und Reisespesen, auch nicht wirklich interessieren, oder?

Franz Xaver: Hmmmm, ja bei einer zusätzlichen Pragmatisierung könnte man schon zum Überlegen anfangen und dann auch alles gut finden, so wie es ist. Aber das Angebot hat mir auch niemand gemacht. Ich war übrigens schon zweimal im Staatsdienst und das war total langweilig und man stumpft ab. Wir haben uns doch nicht zu beklagen – ein abwechslungsreiches Leben und eine Kunstperspektive, die ein sehr breites Genre abdeckt: von der in den späten 70er Jahren bis zur Medienkunst und den neuen Technologien in den 80er Jahren, bis zum Internet in den 90ern. In den 90erJahren war ja auch wieder so eine neue Aufbruchsstimmung. Der Osten war offen, die New-Economy boomte, das Internet lag brach. Ihr habt ja in dieser Zeit servus.at gegründet. Servus war ja ein Netzprovider für eine bestimmte Community, KünstlerInnen, die mit einem eigenen Netz auftreten und arbeiten wollten. Es hat ja verschiedene Communities in Europa gegeben. Die Internationale Stadt Berlin, V2, The Thing... in Österreich, die Blackbox, public netbase, mur.at und eben servus.at. In dieser Zeit wurde auch das Futurelab eingerichtet, aber über diese Entwicklung reden wir jetzt besser nicht mehr. Was war Eure Motivation für die Gründung von servus?

Thomas Lehner: Gut, lassen wir das mit der Ars (und ihrem Futurelab). Obwohl das ja irgendwie schon bezeichnend war, wie die damals mit allen Mitteln verhindern wollten, dass die Stadtwerkstatt und servus.at vor ihnen online gehen. Alles mögliche haben die versucht. Sogar einen Aufsichtsrats-Beschluss gefasst, alles zu unternehmen, dass das nicht geschieht. Irgendwie grotesk.
Zuerst nehmen sie uns die Abendsonne und werfen anstatt dessen einen Schatten auf das Haus der Stadtwerkstatt. Dann stellen sie sich auf die (schon lange vorbereitete Internetz-)Leitung. Und jetzt, mit dem Zubau, berauben sie uns sogar um den freien Blick auf die Donau. So wie damals die Imperialisten in den neuen Kontinenten, die ihre Kathedralen auf die Kultstätten der einheimischen Ureinwohner gestellt haben. Wer sich nicht uneingeschränkt damit einverstanden erklärte, wurde ausgemerzt. Aber zurück zu Deinen Fragen. Das stimmt, damals bestand eine gewisse Aufbruchsstimmung. In den 90ern sah es ja auch noch so aus, als wäre noch alles drinnen gewesen, vor der totalen Kommerzialisierung, die heute herrscht. Die dogmatische Trennung zwischen Kunst und Technik war uns nicht so wichtig. Der/die KünstlerIn war nicht ausschließlich zum formalen Gestalter degradiert und der User noch nicht rein zum Konsument.
Die Erschließung und Schaffung des Cyberspaces war wie die Entdeckung eines neuen Kontinents, in dem auch wir unsere Spuren hinterlassen haben. Damals war das noch ein »world wild web«.



Die Personalcomputer-Entwicklung und -Verbreitung, wie wir sie heute kennen, hatte eigentlich gerade erst begonnen. Und als das http-Protokoll eingesetzt wurde, war das ja noch komplettes Neuland. KünstlerInnen eigneten sich technische Kenntnisse im Bereich dieser





»Clickscape 98, STWST, Linz 1998« und das Plagiat »Blinkinglights, CCC, Berlin 2001« (kleines Bild rechts unten)

neuen Medien an. Techniker fanden Zugänge zur Kunst. Deshalb bemühten wir uns, unter anderem auch um eine eigene Infarstrukur, in der sowohl KünstlerInnen als auch TechnikerInnen arbeiten konnten.
In unserem Kunstbegriff konnte ja auch ein Computerprogramm oder eine kleine elektronische Schaltung ein Kunstwerk sein.
Naturgemäß war das Interesse an technischen Netzwerken und elektronischen Medien groß, aber ein freier Zugang zum Internet noch in keiner Weise gegeben. Auf dem sogenannten »neuen freien Markt« gab es kaum Angebote der rudimentärsten Dienste. Da musste man noch vieles selber machen und entwickeln.
So war es nicht nur eine Notwendigkeit, selbst unsere Computer zu vernetzen, sondern eine gewisse technische Leidenschaft spielte natürlich auch eine Rolle und erweiterte unseren Handlungsspielraum. Selber entwickeln war billiger, und wir hatten dadurch zusätzlich die Möglichkeit, auch der Kunst und Kultur einen Platz in dieser neuen digitalen Welt einzuräumen. Vernetzung war im Rahmen der kulturellen Arbeit entscheidend und so war es klar, den Bedarf von Kunst- und Kulturschaffenden zu vertreten und servus.at als non-profit Initiative zu gründen. In der die Nutzer/innen als stimmberechtigte, mündige Mitglieder/innen gleichzeitig auch die Betreiber/innen sind. Denn es war uns auch damals schon bewusst; Die Zukunft wird härter, wenn man die gesamte Entwicklung dem sogenannten freien Markt überlässt.

Franz Xaver: Ohne nun die Ars in Schutz nehmen zu wollen, sehe ich auch noch eine andere Ursache durch die die Werte damals ins Wanken gerieten. Es war anfangs nicht zu erkennen, denn man steckte mitten im Geschehen, aber aus heutiger Sicht kann man schon sagen: Das Internet mit seinem WWW hat die Welt und die Werte grundlegend verändert. Es war auch genau der Zeitpunkt als das AEC fertig gestellt und die Medienkunst zur Netzkunst wurde. Die Medienkunst verlor in Folge schnell an Sexappeal, weil über die Informationstechnik alle Genres vereinheitlicht wurden. Ich will der ARS und dem AEC bei Gott nicht die Stange halten, da wurden viele Fehler gemacht, über das müssten wir aber gesondert sprechen. Ein Resumee ist: Die (Medien-)Kunst steckt durch die neuen Technologien im Dreck fest. Du kannst hier gerne noch was darauf sagen....... sonst komme ich zu der Zeit, als das Internet neue Möglichkeiten eröffnete. Mit Silverserver arbeiteten wir ja etwas abseits der Kunst, aber an den gleichen Themen in einer laborartigen Struktur, die sich selber finanzieren konnte. Damals arbeiteten wir in diesem Kontext mit Public Netbase, Thing.at, mur.at, servus.at und auch – man höre – »dem Futurelab des AEC«. Kreative Leute im Free-Softwarebereich arbeiteten an der Grenze des Kunstkontextes mit einer neuen Technologieethik an einer neuen Welt. Du hattest ja in Linz schon »servus.at« gegründet, bist aber wegen inhaltlicher Auseinandersetzungen (innerhalb der STWST) nach Wien gezogen, um dort an dieser neuen Welle der Kreativität mitzuarbeiten. Leider war diese Unternehmung zeitlich begrenzt, was man damals aber nicht wissen konnte. Mich würde interessieren, wie Du diese Zeit erlebt hast.

Thomas Lehner: Gut, erstmal möchte ich hier noch festhalten, dass ich servus.at nicht alleine gegründet habe. Da waren und sind auch noch eine ganze Menge anderer Leute beteiligt. servus.at ist ja dank der Initiative einiger schließlich bis zum heutigen Tag up and running. Und wenn man sich aktuell in der Medienwelt umsieht, hat uns die Geschichte ja gerade darin recht gegeben, dass es wichtig ist, sich eigene Infrastrukturen aufzubauen. Leider haben das nicht nur die Enscheidungsträger/innen der Kulturförderung immer noch nicht wirklich überrissen, wie notwendig mehr Kunst und Kultur in unseren neuen kommerzialisierten und populistischen Netzen wären. Als würde die Industrie und die Entscheidungsfreiheit des Marktes ohnehin dafür sorgen. Bedauerlicherweise ist es um das Verständnis der Medienkunst ähnlich bestellt. Bis tief hinein in unsere Ausbildungsstätten. Viele haben nicht einmal beim Kopieren unserer Werke und bei der nicht autorisierten Verwendung unserer Projektideen die zugrunde liegenden Inhalte verstanden und so nur oberflächliche Plagiate daraus gemacht (siehe Bilder »Clickscape 98«).

Zurück zur Kulturgeschichte und der Zeit der physikalischen Realität des Cyberspaces in den ersten Jahren nach der Jahrtausendwende. Damals, wie wir noch beim *Sil* waren, herrschte ja auch noch richtig Pionierstimmung. Wie die Goldgräber haben wir die Straßen aufgerissen und die Adern der Telekommunikation erschlossen und ausgebaut. Das von Dir geleitete Funk-Labor eroberte mit seinen selbst entwickelten Antennen die Lüfte. Von den Dächern der Stadt bis tief in den Untergrund Wiens errichteten wir die physikalischen Infrastrukturen für den Ausbau des virtuellen Universums des Internets. Zudem war da auch noch Platz für künstlerisch/kulturelle und technische Entwicklungen und vor allem für viele nicht kommerziell betriebene Server aller Art. Mit über zwanzig Konzernen haben wir um die Wette gegraben und unsere Klans erschlossen. Nur eine Handvoll dieser Firmen ist letztlich übrig geblieben.
Die New-Economy-Blase ist ja dann schnell auch mal geplatzt. Aber die Schienen in Richtung der totalen Kommerzialisierung der neuen Medien waren gelegt. Dass die Kunst hier auch einen Beitrag innerhalb der Entwicklung dieser neuen Kommunikations-Kultur leisten könnte, wurde genauso ignoriert, wie die sozio-kulturellen- und Geistes-Wissenschaften. Die Industrie hat sich an den Entwicklungen aus dem Opensource-Bereich bedient. Die Künstler können sich im Rahmen von oberflächlichen Gestaltungen von Webseiten, Grafiken und anderen »images«, sowie Computeranimationen und Videoclips im Netz verwirklichen. Im Großen und Ganzen wurden sie auf formale Aufgaben zurückgedrängt. Was von der Medienkunst noch übrig geblieben ist, ist dann immer mehr irgend so ein Anhängsel der Bildenden Kunst geworden. Mittlerweile findet man sogar vereinzelt Exemplare auf dem Kunstmarkt, wahrscheinlich vor allem dort, wo man sich ein bisschen mehr im Trend der Zeit präsentieren will.

Die Definition des eigentlich in unserer Verfassung verankerten Begriffs der Informationsfreiheit hat man der Regelung durch den »freien« Markt überlassen.

Und, Jetzt & Heute?
Irgendwie ist es ja schon etwas eigenartig, in einer Welt der totalen Überwachung zu leben. Auf der einen Seite durch die Geheimdienste bis zu den lokalen Behörden. Auf der anderen Seite durch die kommerziellen Interessen und dem »globalen Marketing«, über dessen Strukturen wir auch »kostenlose« E-Mail- und andere »gratis« Netz-Dienste zur Verfügung gestellt bekommen.
Da fragt man sich doch, was hat die Angela Merkel eigentlich zu verbergen? Warum regen sich die Deutschen so auf, wegen der NSA? Mit gewisser Österreich-Ironie könnte man sagen, dass das bei uns zum Glück noch kein Thema ist.

Franz Xaver: Danke für Deinen ausführlichen Kommentar. Es gibt ja immer weniger KünstlerInnen, die diese Entwicklungen so hautnah miterlebten. Dies ist auch der Grund, warum ich diese Interviewreihe überhaupt mache. Irgendwas ist da meiner Meinung nach Mitte der 90er Jahre komplett schiefgelaufen. Oder es ist etwas von uns missinterpretiert worden. Vielleicht war das ja alles von den Geheimdiensten gesteuert und vorprogrammiert. Ich weiß es nicht – alles was ich heute sehe, ist eine Situation, die für denkende, freie Menschen nicht besser wird, und dass KünsterInnen und Intellektuelle unserer Menschengemeinschaft keine Urteilskraft mehr besitzen. Tragisch. Bitte noch um einen Endkommentar, der ein positives Zukunftsbild erkennen lässt :)

Thomas Lehner: Wir werden es ja sehen. Die Technik entwickelt sich jedenfalls rasant und abgesehen von der weit verbreiteten schlechten (oder auch schwachen) Kunst gibt es schließlich auch immer wieder erfrischende Lichtblicke. Man kann ja auch nicht wirklich sagen, dass die Kunst überhaupt keinen Beitrag innerhalb unserer Kultur und so zu einer »besseren Welt« leisten kann. Aber vielleicht ist die Kunst doch auch nur eine Flucht; vor den allgemeinen Gegebenheiten der Realität, deren Bestandteil wir sind. Wie auch immer, (dem Zufall so wie so, und) der Kunst ihre Chance!



»Los Refrigeradores, Lateinamerika Premiere, Cineteca National Mexico City, D.F., 2012«

---

www.thomahawk.tv

Vom Versorger zur Versorgerin

Die ehemaligen Versorger-Macher *Gabriele Kepplinger* und *Georg Ritter* zur 100. Ausgabe.

Wenn ich heute konfrontiert werde, warum der Versorger im Frühsommer 1990 auf Initiative von Rainer Krispel und mit meiner Unterstützung ins Leben gerufen wurde, muss ich tief in die Lade greifen. Was dabei neben verschwommenen und trügerischen Eindrücken hervorkommt, sind zumindest Exemplare der Versorger 002 und 005-6 /91.
Da ist zu lesen »Willkommen in den nervösen 90ern«, und von einer Bündnispolitik ungleicher Partner wie Stadtwerkstatt, Kapu, Posthof und Kanal beim Projekt 7 INCH 12. Da ist auch was zu lesen vom Ende einer Utopie, die scheinbar durch den Saalanbau im damals neuen Quartier der Stadtwerkstatt in der Kirchengasse besiegelt wurde.
Aber wie fällt die Betrachtung aus heutiger Sicht aus? Der erschöpfende Häuser- und Kulturkampf in den 80ern und die Umarmung der Stadt mit dem neuen Haus in der Kirchengasse hatte am Fundament der Stadtwerkstatt gerüttelt. Mit der Entscheidung in die Kirchengasse einzuziehen, war man/frau auch gefordert, Position zu beziehen, ob man weiterhin bereit war, sich im Kontext eines allgemeineren Engagements einzubringen oder zog man doch vor, sich auf die künstlerische Laufbahn zu konzentrieren. Wie und warum dann Rainer Krispel, einer der Kapu-Initiatoren kurzzeitig in der Kirchengasse 4 auftauchte und den Versorger gründete, bleibt unscharf. Von wegen Bündnispolitik oder gemeinsames Agieren. Gab es da nicht eine latente Skepsis von Seiten der Kapu, die Stadtwerkstatt sei renegat oder politisch korrumpiert? Trotz Vorbehalten wechselten neben Krispel auch Bundes, Andi Ehrenberger, Bert Estl oder Dandl und später andere in den Veranstaltungsbereich in die Stadtwerksatt, wenngleich nach wie vor das Herz für die Kapu pochte.
An Hand des Versorgers lässt sich auch die Differenz aufrollen. Sicherlich war ein Impuls der »Verfolgte Kanaldeckel«, ein Fanzine der Kapu, das zu diesem Zeitpunkt nicht mehr erschien. Richtungsstreit in Sachen Subkulturen, in denen verschiedene Musikrichtungen und -szenen, sowie ein linker Popdiskurs *à la* Diederichsen abgehandelt wurden, waren der Stadtwerkstatt fremd, und szeniges Hypen war auch nicht Urgrund des Handels. Stadtwerkstatt schwamm eher in einer anarchischen, wenn nicht haschrebellischen Suppe mit verschiedenen Bezügen zum expanded Cinema, erweiterten Kunstbegriff *à la* Josef Beuys, Experimental-Film, Squatting und dergleichen. Das Haus, welches zu Beginn Sammelbecken für ein breites Spektrum an Initiativen von autonomen Frauen bis Stadtökologie war, war zu diesem Zeitpunkt schlagseitig von einem Kunstverständnis geprägt, dass nicht zwischen Kunst und engagiertem Handeln unterschied.
Das publizistische Verständnis dazu war aber eingeschränkt. In den Aufzeichnungen »Stadtwerkstatt in Arbeit von 1979 – 1995« und auch im umfangreichen Bericht »Tätigkeiten 1991 - 1992 Stadtwerkstatt« ist die Herausgabe des Organs des Vereins nur kurz erwähnt. Der Versorger also eine Nebennotiz. Der Versorger ein pragmatisches, programmatisches Vereinsorgan. Von Anbeginn wurden bei der fortlaufenden Nummerierung zwei Nullen vorausgeschickt, also Zukunft eingeschrieben. Versorger stand für so etwas, wie die Versorgung mit Information, Information, die sich wiederum als die Prawda der Stadtwerkstatt, also die Wahrheit der Stadtwerkstatt verstand.
Später, mit Kurt Holzinger als Redakteur, emanzipiert sich die Versorgerin durch einen übergeordneten Diskurs, mit einer breiten Palette von Beiträgen und Autorinnen, die eine allgemeinere Auseinandersetzung programmieren als das eng gesteckte Arbeitsprogramm der damaligen Stadtwerkstatt.
Georg Ritter

Meine erste Beteiligung war beim Projekt UNARTEN. Eine Ausstellungs-Reihe von Georg Ritter in der Stadtwerkstatt 1994. Gewidmet war sie KünstlerInnen, die »im üblichen Kunstmarkt- und Galeriegeschehen nach Auffassung der Stadtwerkstatt zu kurz kommen oder Kunst, die sich eigenbrötlerisch und unangepaßt einen Dreck um den Mainstream schert.« Ich transkribierte und redigierte Gespräche mit den KünstlerInnen. Diese Herangehensweise, Themen anhand von Interviews abzuarbeiten, war lange Zeit der Style des Blattes. Es gab selten Gastautorinnen, die einen journalistischen Text oder einen Essay verfassten, sondern KünstlerInnen, ExpertInnen, AktivistInnen (meist ohne Binnen-I, damals waren Frauen in der Stadtwerkstatt eine veritable Rarität) aus dem Umfeld wurden zu Gesprächen geladen, die dann weitgehend im O-Ton publiziert wurden.
Zum Beispiel liegt vor mir der Versorger #0038 vom Sommer 1996. »Neutralität in Österreich« steht am Titelblatt und ein Bundesheer Soldat schaut durch einen Riesen-Gucker. Titelbild aus der Broschüre ‚EINSATZ BEREIT' für Österreich«. Georg hatte diese Schrift seit der Flugshow in Wiener Neustadt 1994 vom Bundesheer zugesandt bekommen. »Neutralität verkommt zur Sicherheitsdebatte« lautet die Überschrift auf Seite 3. »Für uns als Künstler und unabhängige Kulturaktivisten ist Neutralität so wie die Butter aufs Brot.« Die Friedenswerkstatt und Manfred Rotter, Professor für Europarecht an der JKU, kommen zu Wort. Nächstes Thema auf Seite 9 ist »Subvention und Religion«. Peter Androsch erklärt, »Es ist ein Blödsinn, daß man in Europa die amerikanische Methode, Kunst zu finanzieren, übernimmt…« Er elaboriert dies gekonnt anhand geistesgeschichtlicher Grundlagen von Protestantismus und Katholizismus. Und wird dann gleich in der zweiten Spalte des Textes von uns zu einer kritischen Betrachtung des Linzer Posthofs umdirigiert. Kabarett versus Risikoproduktionen, oder wo sollen Kultursubventionen sinnvollerweise investiert werden…
Das »Organ der Stadtwerkstatt« featurte nach Herzenslust, was die Stadtwerkstatt berührte und beschäftigte, von den Weltthemen zu den Österreichthemen zu den Linzer kulturpolitischen Malaisen war das oft nur ein Zeilensprung.
Der Versorger gab Einblick in die Arbeit, mit der sich die Stadtwerkstatt beschäftigte. Die Issues widmeten sich den Projekten, beschrieben Szenen aus dem Alltag, vermittelten Prozesse, bezogen kulturpolitische und stadtentwicklerische Positionen (z.b. »der fels muß weg« zum Plan, das Musiktheater im Schloßberg zu errichten, #0047, märz 99, oder »Plädoyer für eine Schotterwüste«, zum Neugestaltungsvorhaben am Urfahraner Jahrmarktgelände, #0059, dezember 2002) reagierten auf markante politische Ereignisse (»österreich, du schaf«, #0035, dezember 1995, anläßlich der Auflösung der Regierung im Oktober 1995), berichteten über Entwicklungen in der Stadtwerkstatt (Hausumbau, etc.), waren am Puls des medienpolitischen Aktivismus (servus.at, Radio FRO).
Es war jedenfalls immer gut, die Zeitung zu haben und mit ihr arbeiten zu können, sie auch mal als Spezialausgabe für übergreifende Projekte zur Verfügung zu stellen, wie das Special Issue zur Netzkultur mit dem »Gelben Papier« (April 1999) oder das Einladungsposter für »Der Schein trügt«, eine Diskussion der Freien Szene Linz (Kartell) zum eben erschienenen Kulturentwicklungsplan (Ausgabe 0053, Dezember 2000).
Experimentiert wurde lange auch mit der visuellen Gestaltung der Zeitung. Jeder Versorger war ein neues graphisches Abenteuer vor einem leeren Blatt. Nur eine Seite Kunstwerk musste in jeder Ausgabe sein. Ein neues Layout wurde erst für die Ausgabe 0049/Juni 1999 von Ushi Reiter entwickelt. Die Zeitung wechselte vom Offsetdruck zum Rotationsdruck. Das Layout ist heute noch in Verwendung und ließ trotz der Strukturierung auch allen weiteren GrafikerInnen Spielraum für die eigene Handschrift.
Der Versorger blieb für mich immer ein wichtiges Medium, um die Aktivitäten, Prozesse, Gedanken und Zusammenhänge der Stadtwerkstatt für die Öffentlichkeit nachvollziehbar zu machen. Es ist das einzige, behauptete ich, mit dem die Stadtwerkstatt irgendwie vermitteln kann, was sie gerade tut. Denn nicht alles war sichtbar in den Projekten.
Gabriele Kepplinger

Gabriele Kepplinger und Georg Ritter haben nach ihrer Zeit in der Stadtwerkstatt dorf tv. mitbegründet und arbeiten dort als Programmgeschäftsführerin und als Art Director und Produzent.



Pop als Finanzkapitalismus

Wieso eine entfesselte Popwirtschaft keine entfesselte Popmusik mit sich bringt. Von *Didi Neidhart*.

Dass sich die Pop-Musik in der Krise befindet, ist nicht neu. Dass die Ursachenforschung bisher vor allem in der Musik selber nach den Problemen und Gründen dafür gesucht hat, verstellte jedoch den Blick darauf, dass auch hier das Sein das Bewusstsein (und somit auch die popmusikalischen Erzeugnisse) bedingt.
Mit »Das Geschäft mit der Musik« hat Berthold Seliger nun ein viel diskutiertes und vor allem faktenreiches Buch zum Thema geschrieben, das den Zusatz »Insiderbericht« nicht zu Unrecht trägt. Seliger hat 25 Jahre lang seine eigene Konzertagentur betrieben und ist Europaagent für Calexico, Lambchop, Pere Ubu, The Residents und The Walkabouts. Als deutscher Tourneeveranstalter arbeitete er mit Lou Reed, Patti Smith und John Cale zusammen. Als ebenso streitbarer wie genauer Kommentator des Pop-Business schreibt er u.a. für die *Berliner Zeitung* und *Konkret*. Im Sommer gab er, kurz nach Erscheinen des Buchs, das Ende seiner Konzertagentur bekannt.

Powered By…

Im Grunde stellt Seliger eine ganz simple Frage: Welche strukturellen Veränderungen haben dazu geführt, dass Popmusik heutzutage so neokleinbürgerlich und alternativlos klingt? Diese Frage ist umso wichtiger, weil sich bei Pop ja schon immer ökonomisches Kalkül und ästhetisches Experiment die Hand gegeben haben. Mit rein ästhetischen Kategorien ist hier kein Weiterkommen jenseits des »Früher war alles besser«-Lamentos zu bewerkstelligen. Denn in den letzten zwanzig Jahren wurde Pop vor allem durch »von der Politik ermöglichte« Entscheidungen verändert.
Wie auch Mark Fisher in seiner brillianten Analyse »Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?« (VSA 2013), setzt auch Seliger bei den »Reaganomics« und dem »Thatcherismus« und deren Folgen an (etwa der Börsengang von Labels in den 1990ern und die damit verbundene Theorie des »Shareholder Value«, bei dem nur der Wert für die Aktionäre, nicht jedoch jener für alle am Unternehmen beteiligten Gruppen zählt).
Vollständig »auf den Kopf gestellt« wurde die Musikindustrie schließlich durch den 1996 von Bill Clinton verabschiedeten »Telecommunications Act« zur Liberalisierung des US-amerikanischen Medienmarktes. Deregulierung (vulgo „entfesselte Wirtschaft") bedeutete auch hier den Verlust von Vielfalt, individuellen Wegen und Diversität. Gab es 1983 in den USA noch 50 große Medienkonzerne, so waren es 2005 nur noch fünf.
Heute dominieren nur noch drei multinationale Konzerne (Universal, Sony, Warner) fast 80 Prozent des weltweiten Tonträgergeschäfts. Bei den Musikverlagen und Agenturen ist es ähnlich. Zudem begann die Konzertbranche höhere Umsätze als die Tonträgerindustrie einzufahren. Exemplarisch dafür die Fusion von Live Nation mit Ticketmaster als börsennotierte »Quasi-Monopolisten«, denen außerdem auch »fast alle Spielstätten« gehören.
Geld wird also schon lange nicht mehr vorwiegend durch Musik, sondern durch »attraktive Wertschöpfungsketten« (das reicht vom Merchandising über Parkgebühren bis hin zum Verkauf »detaillierter Käuferdaten«, die durch das Onlineticketing erhoben werden) verdient.
»Branded Entertainment« heißt das im Branchenslang und meint damit »Multiplattformen«, bei denen sich Mobilfunkanbieter, Banken, Getränkehersteller und Versicherungskonzerne als »Partner der Musikbranche« sehen.
So kann es dann auch schon mal vorkommen, dass am Anfang einer Tourplanung eher der »lukrative Kampagnen-Sponsor« und nicht das neue Album steht. Wenn aber diese »neuen Geschäftsmodelle« (die den auf Tour geschickten Acts zudem »garantierte höhere Gewinne« versprechen) mehr Rendite bringen, wieso dann überhaupt noch nach neuen Musikmodellen suchen?
Jay-Z (der derzeit kommerziell erfolgreichste afroamerikanische Musiker) bringt diese Haltung von Pop im/als Finanzkapitalismus dann auch auf den Punkt: »I'm not a businessman – I'm a business, man.«
Nachdem Popmusik für Distinktionsgewinne gesorgt hat und eh nicht mehr die Hauptkohle einbringt, wird sie ökonomisch und ästhetisch immer mehr zu einem Neben/Abfallprodukt. Lieblos behandelt sowohl von den Acts wie von den Konsument_innen und Kritiker_innen. Nur, wäre es da nicht auch möglich (gerade weil es egal ist, was auf den CDs zu hören ist), nicht den Jay-Z-Weg zu gehen (klotzen, aber keine Experimente), sondern sich eher an Kanye West (klotzen, aber experimentieren) zu orientieren?

Different Classes

Pop hat jedoch ein noch viel gravierenderes Glaubwürdigkeitsproblem. Hieß es lange Zeit, dass das etwas sei, bei dem prinzipiell alle mitmachen dürfen und können, so stellt sich spätestens seit den Nuller-Jahren immer mehr die Frage, wer darf/kann überhaupt noch mitspielen?
Owen Hatherley beschreibt diese Entwicklung in »These Glory Days: Ein Essay über Pulp und Jarvis Cocker« (Bittermann 2012) sehr genau und zeichnet nach, wie unter Thatcher und später Tony Blair das staatliche Wohlfahrtssystem aufgegeben wurde, wodurch auch all jene Rahmenbedingungen (billige Mieten, freie Zugänge zu den Art Schools, etc.) weggefallen sind, damit in »Großbritannien Brutstätten der Popkunst« überhaupt erst bereitgestellt werden konnten (auch die Cultural Studies hätte es ohne Arbeiterwohlfahrt nie gegeben).
Stattdessen wurde im Zeichen der New-Economy die »Kreativwirtschaft« erfunden und somit auch Pop zu einem Feld für die Klassenkämpfe von Oben.
Jetzt war Pop zwar immer auch schon ein Mittelschichtsphänomen (vgl. etwa The Rolling Stones, The Who, The Clash, etc.), aber in seinen klassischen Phasen (von den 1960s bis zu den 1990s) gab es dabei immer auch eine gewisse Solidarität mit der Arbeiterklasse (siehe etwa Glam, Punk, Post-Punk).
Seitdem Pop jedoch in der Mitte der Gesellschaft angekommen ist, sind ihm die »Unterschichten« lästig bis egal.
Stattdessen gibt es flächendeckend »gehobene Mittelschichts-Pop-Musik« (Diedrich Diederichsen) von Mittelschichtskindern »für andere Mittelschichtsangehörige«, die nicht einmal im Traum (oder in Songs) an Klassenverrat denken, geschweige denn ihrer »Spießerhölle« entfliehen wollen.
Das soll jetzt nicht als Vulgär-Pop-Marxismus missverstanden werden. Hier geht es nicht darum, dass die »working class« die bessere weil echtere, authentischere vulgo wahrere Musik macht (solche Klassenessentialismen sind auch Seliger gänzlich fremd).
Viel eher geht es um massive strukturelle Veränderungen, die nicht von ungefähr auch an die hierzulande geführten Bildungs-Debatten erinnern. Seliger verweist dabei auf einen aufschlussreichen Text von Robert Rotifer: »Musizierende Arbeiterkinder sind eine verschwindende Minderheit. In Zeiten des geschrumpften und immer brotloser werdenden Musikgeschäfts bleibt die Popstar-Perspektive finanziell vorversorgten Ex-Privatschülern wie Mumford & Sons, Lily Allen, Laura Marling, Florence Welch oder Coldplay vorbehalten.«
Laut Owen Hatherly waren 2010 bereits 60 Prozent der in den Top Ten vertretenen britischen Künstler Absolventen einer Privatschule (1990 waren es nur ein Prozent), die sich zudem vor allem durch eines kennzeichnen lassen: eine fast schon pathologische Abneigung gegenüber vermeintlich proletarischer sowie sexuell und ethnisch uneindeutiger Club- und Dancemusik.
Hat Pop früher einmal (und zwar auch in den Charts) Verblödungszusammenhänge (bewusst oder unbewusst) zur Disposition gestellt, so klingt Pop in Deutschland und Österreich immer mehr genau so wie die jeweiligen Wahlausgänge.
Mit emazipatorischer Selbstermächtigung hat das alles nichts mehr zu tun, sehr wohl aber mit »systemstabilisierenden Wohlfühlpop eines neuen Biedermeier« zur Selbstoptimierung im Dienste neoliberaler Verteilungskämpfe.

Future No & Now

Dass solche Analysen immer mit einem Bein in den Kulturpessimismus-Topf gestoßen werden, liegt auf der Hand, gehören sie doch zu den dezidierten Spielverderbern, die noch dazu auch all das penibel auflisten, was früher zwar auch nicht ideal, aber jedenfalls besser gewesen ist.
Seligers Forderungen idealisieren daher auch kein irgendwie besseres Gestern, ihnen geht es eher um die Ermöglichung eines Zukünftigen.
So fragt er zu Recht, was denn all die Popmusik-Förderungen und Pop-Akademien eigentlich bringen, außer »Subventionspop als Repräsentationskultur der neuen Eliten«. Oder anders gefragt: Warum klingt subventionierter Staats-Pop fast immer nach einem »systemkonformen Gemischtwarenladen aus Bands« im Dienste eines »Nation Branding«, das »bevorzugt Mittelmaß fördert«?
Gibt es überhaupt noch (sofort) erkennbare Unterschiede zwischen auf »Indie« getrimmten Popmusik-Darsteller_innen bei Casting-Shows und dem, was z.B. auf FM4 als »Indie« propagiert wird?
Dass wir es dabei nicht mit ästhetischen, sondern mit politischen Problemen zu tun haben, ist vielleicht der wichtigste Aspekt des ganzen Buches. Seliger (der seinen Adorno, aber auch Bourdieu, Deleuze und Zizek sehr gut gelesen hat) dazu ganz konkret: »Wir sollten keine Steuergelder mehr für die Subventionierung von Staatspop ausgeben, sondern einen Paradigmenwechsel der Kulturpolitik verlangen. Es muß um die Förderung der Menschen gehen, um die Verbesserung ihrer Lebensumstände.«
Das bedeutet u.a. »eine systematische Spielstättenförderung« sowie die Verbesserung der Bedingungen »unter denen Popkultur entstehen kann«. Soll heißen: leistbare Mieten, soziale Absicherungen, freie Bildungszugänge und eben kein Prekariat. Also alles, was in den letzten 20 Jahren sukzessive abgebaut und ausgehöhlt wurde, dann, so Seliger, »kann man die Popkultur getrost sich selber überlassen.«

Berthold Seliger: *Das Geschäft mit der Musik. Ein Insiderbericht*, Edition TIAMAT 2013, 352 S., 18,- Euro

Weiterführende & ergänzende Literatur

Owen Hatherley: *These Glory Days: Ein Essay über Pulp und Jarvis Cocker*, Bittermann 2012, 168 S., 16,- Euro
Mark Fisher: *Kapitalistischer Realismus ohne Alternative?*, VSA 2013, 120 S., 12,80 Euro

---

Didi Neidhart, ehemaliger Chefredakteur von »skug - Journal für Musik«, schreibt u.a. für »testcard« und hat 2012 zusammen mit Hans Platzgumer das Buch »Musik ist Müll« (Limbus Verlag) veröffentlicht.

»Frauenvokalisten« und »Damenkapellen«

Female Beat in Österreich, 1962-1976. Von *Kristina Pia Hofer*.

Gibt's nicht gibt's nicht

In der derzeit boomenden Aufarbeitung der österreichischen (bzw. Wiener) Popgeschichte gibt es eine Leerstelle: Sehr oft bleiben diese Geschichten beinahe ausschließliche Bubengeschichten, die sich nur selten Fragen von Geschlechterverhältnissen in den betreffenden Szenen stellen. Oft wird damit argumentiert, dass man eben das abbilden würde, was es gegeben hat – und dass Frauen als Musikschaffende im beforschten Zeitraum eben kaum als innovative, bedeutende Protagonistinnen der Szenen in Erscheinung traten. Dieser Beitrag möchte diesem Standard die Fallgeschichte einer erfolgreichen österreichischen Frauenband entgegensetzen, die zwischen 1962 und 1971 in ganz Europa aktiv war: die Rosée Sisters aus Wien.

Dass wir heute von den Rosée Sisters überhaupt wissen, ist keine Selbstverständlichkeit. Immerhin handelt es sich bei den österreichischen Sixties um eine Zeit mit denkbar schlechten Rahmenbedingungen für Beat-Bands, um sich in der Überlieferung zu verewigen: um bleibende, einer späteren interessierten Öffentlichkeit zugängliche Spuren zu hinterlassen – etwa eine Aufnahme auf Schallplatte, oder ein Konzertreview in einer Tageszeitung – musste man schon eine Profiband sein. Al Bird Sputnik von den Trash Rock Archives erklärt dieses Phänomen als den ‚Sonderfall Österreich': Anders als in anderen europäischen Ländern sind ‚independent', teenagersubkulturell verortete Musiker_innen und Fans von Rock'n'Roll und Beatmusik kaum vernetzt, und können auf keine Infrastruktur zurückgreifen, die ihr (musikalisches) Schaffen nachhaltig dokumentieren würde. Diese Strukturen machen eine Spurensuche nach ‚Frauenbands' nicht gerade leicht. Die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der 1960er bringen eine Renaissance der heteronormativen, arbeitsteiligen Kleinfamilie, in welcher Lebenswelten wieder stärker in eine männliche Öffentlichkeit und eine weibliche Privatheit gespalten werden. Der Beruf des Musikers – vor allem in der Unterhaltungsbranche – ist dabei zu eng verwoben mit genau jener Art von Öffentlichkeit, in der eine anständige Frau der 60er abends allein nichts verloren hatte: nämlich Bars, Nachtlokale und Heurigenlokale. Darüber hinaus schien eine Frau als ein Instrumente bedienendes Mitglied einer Tanzband kaum vorstellbar, wie ein Artikel aus der Kronen Zeitung vom 10. November 1962 zeigt:

»Wenn ein junger Mann in ein Geschäft für Musikinstrumente kommt und sagt: »Ich möchte gern ein Saxophon«, so wundert sich kein Mensch. Sagt der junge Mann aber: »Ich möchte ein Saxophon für meine Braut«, dann besteht Gefahr, dass der Verkäufer fragt - oder zumindest denkt: »Sind Sie auch sicher nicht verrückt, mein Herr?«

Exploiting the Girl-Factor: Rosée Sisters

Eine ‚Damenkapelle', die sich trotz der ungünstigen Umstände sogar auf den deutschen Polydor Schallplatten verewigt hat, sind die Wiener Rosée Sisters. Die Kapelle wird 1962 von Brigitte Rosée gegründet, die die Band wie ein Unternehmen führt. Sie castet Mitglieder über Annoncen in Zeitschriften und einem Aushang in einem großen Wiener Musikhaus, und tritt über das beinahe zehnjährige Bestehen der Gruppe hindurch als Bandleaderin in Erscheinung: Sie wählt die Instrumentalistinnen aus, verpflichtete sie per Vertrag zur Einhaltung von strengen Regeln (wie zum Beispiel jener, eine gewisse Zeitlang weder zu heiraten, noch schwanger zu werden), behält sich das Recht vor, Bandmitglieder bei Regelbruch zu feuern, und führt als einzige den Künstlerinnennamen Rosée. Die straffe Führung trägt Früchte, und die Rosée Sisters machen sich als Showband schnell einen Namen. Zwischen Mitte der 1960er bis 1971 ist die Band ständig auf Tournee. Zusätzlich nehmen die Sisters zahlreiche Engagements in Clubs in Deutschland und der Schweiz, sowie in den Niederlanden wahr. Im gesamten deutschsprachigen Raum stoßen ihre Live-Auftritte auf große Resonanz. Auch die Presse springt auf: Große Blätter wie die deutsche Bild-Zeitung berichten regelmäßig über die all-girl-combo. Selbstverständlich sensationalisieren die damaligen Berichte den Umstand, hier einer reinen ‚Damenkapelle' zu begegnen, welche nicht nur ihre Instrumente perfekt beherrscht, sondern auch jeden dreckigen Trick im Buch des Showgeschäfts zu kennen scheint (siehe Bild).

Auffallend ist, dass die Rosée Sisters in ihrer Vermarktungs-Strategie die stereotype Exotisierung von Musikerinnen übernehmen – und gnadenlos für ihre Sache ausnutzen. Rosée bezeichnet in Interviews den all-female Status ihrer Band als »Gag«, den sie bemüht, um ihr Produkt am damaligen Pop-Markt besser verkaufen zu können. Die Kapelle pocht selbst wiederholt auf ihre zumindest im deutschsprachigen Raum alleingestellte Position, und nutzt so die von außen herangetragene Exotisierung strategisch zum eigenen Vorteil. Problematisch wird das Othering allerdings bei Verhandlungen mit einigen Clubbetreibern und Sponsor_innen. Diese versuchen die Band immer wieder zu einem Auftreten zu überreden, das die Rosée Sisters nicht nur als musikalische, sondern auch als erotisch aufgeladene Sensation verkaufen ließe. Im Interview erinnert sich Brigitte Rosée an Veranstalter, die angeblich umso mehr Gage zahlen wollten, je knapper und stoffärmer die Bühnenkostüme der Kombo ausfielen – eine Anekdote, die auch ihren Weg in zahlreiche damalige Zeitungsberichte über die Musikerinnen findet. Der Reiz einer Frauenband scheint für Presse und Publikum zugleich zu einem großen Teil in der Inszenierung von sexualisierter Differenz gelegen zu haben. Auch die Kärntner Tageszeitung bewirbt die Band im Juni 1966 mit folgenden Worten:

»Ihre Musik ist ebenso erregend wie die Ausschnitte ihrer eleganten Kleidchen. Wenn sie jeweils 30 Minuten lang Schlager um Schlager in eigenem Arrangement loslassen und dazu noch singen, dann ist dies eine Wucht, die selbst den besinnlichsten Urlauber älteren Jahrgangs vom Sitz reißt.« (Kärtner Tageszeitung, Juni 1966)

Von Frauenvokalisten zu Damenkapellen - und wieder zurück: die Rosée Sisters auf Polydor Deutschland

Der zur Vermarktung so bereitwillig in Anspruch genommene Novelty-Faktor fiel der Band allerdings bei der ersten Schallplattenaufnahme auf den Kopf. Bei ihrer ersten und einzigen 7" Single mit den Titeln »Du bist wunderbar / Du schenkst mir Rosen«, die 1966 auf der deutschen Polydor erschien, durfte die Band den Instrumentaltrack nicht selbst einspielen – obwohl sie dazu mehr als in der Lage gewesen wäre. Der damaligen Marktführerin Polydor war es dann wohl doch zu riskant, teure Studiozeit in instrumentenspielende Damen zu investieren: Die beiden Nummern wurden von (männlichen) Studiomusikern und einem Orchester gestellt, die Rosée Sisters - die auf dem Cover paradoxerweise mit ihren Instrumenten abgebildet sind - durften ‚nur' dazu singen. Die von Presse und Publikum so hoch geschätzte ‚Damenkapelle' wurde damit von der deutschen Polydor auf den Platz der ‚Frauenvokalisten' verwiesen. Dazu eine Begriffserklärung. Die deutschsprachige Musikpresse sprach von ‚Frauenvokalisten', um ein seit Vaudeville-Tagen gängiges Phänomen zu bezeichnen: Mädchengesangsgruppen, die in Begleitung eines Tanzorchesters auf der Bühne standen, und deren Programm oft von Produzenten, und unter Mithilfe von Songwriter-Teams bestimmt wurde. Im Gegensatz dazu bezeichnete der Terminus ‚Damenkapelle' eine Gruppe von Musikerinnen, die ihr Repertoire selbst wählen, und sich selbst an eigenen Instrumenten begleiten. Das Konzept der ‚Frauenvokalisten' war zu dem Zeitpunkt, an dem die Rosée Sisters von der Polydor ins Studio geschickte wurden, weit eher etabliert. Sehr bekannte, populäre Vorbilder aus dem US-amerikanischen Kontext waren etwa die Shirelles, die Ronettes und die Shangri-Las, die dort unter dem Label »girl groups« gehandelt wurden. Auch in Österreich gab es Vorläuferprojekte wie die Glorias, die Kitty Sisters und die Honey Twins – beliebte Sängerinnengruppen, die ebenfalls unter anderem für die Polydor aufnahmen, und so eine gut geölte Hit-Maschinerie am Laufen hielten, ohne ihr besondere Innovation abzuverlangen.

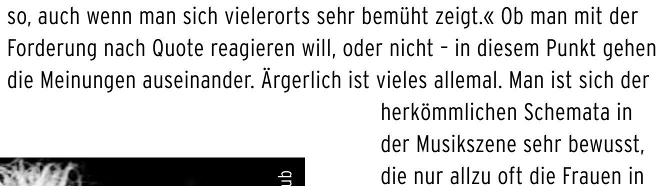
Im Interview spricht Brigitte Rosée auch heute nur ungern über die Platte auf Polydor, obwohl diese Veröffentlichung für eine österreichische Beat-Band der Mitt-1960er eigentlich eine kleine Sensation darstellt. Darauf angesprochen, winkt Rosée ab: Ein schlechtes Management hätten sie damals gehabt, und keine ausreichenden Möglichkeiten, so zu produzieren, wie sie selbst es gerne gehabt hätten. Am Management allein dürfte es allerdings nicht gelegen haben. Dass ‚Damenkapellen' nicht als Instrumentalistinnen auf Schallplatten der 1960er in Erscheinung treten, ist durchaus ein strukturelles Phänomen. Die erste derzeit bekannte österreichische Single, auf der eine Frauenband selbst ihre Instrumente einspielt, erscheint immerhin erst im Jahre 1976, bezeichnenderweise auf einer obskuren Privatpressung einer Schülerinnenband aus Niederösterreich (den Topsy Girls). Aber: gibt's nicht? Stimmt nicht.

NB: Der Artikel entstand unter Rückgriff auf das von Al Bird Sputnik für die Trash Rock Archives und das Projekt ‚Schnitzelbeat' erhobene empirische Material. Die Autorin dankt dem Archiv für die freundliche Zurverfügungstellung von Interviews, Schallplatten, Zeitungsartikeln und Fotografien, sowie für die ausführliche Beratung zu den Rahmenbedingungen von Beatmusik und Popmusikindustrie im Europa der 1960er Jahre.

Kristina Pia Hofer verlegt und vertreibt seit 2010 Trashmusik über das Label Trash Rock Productions.



Feral is the empress



Die Stadtwerkstatt hostet seit April dieses Jahres den Empress Club – eine von Oona Valarie Serbest und Sandra Krampelhuber betreute Veranstaltungsreihe, die sich den Agenden von breit aufgespannter Bassmusik im Sinne des Feminismus verschreibt. Von *Tanja Brandmayr*.

Und doch ist es gleich zu Beginn gefallen, das Wort Feminismus. Einem Labeling, dem sich Oona Valarie Serbest und Sandra Krampelhuber insofern, bei dieser Reihe, in seiner zu vorschnell eingrenzenden und klischeehaft als »Frauending« verstandenen Weise verwehren wollen. Es gehe ihnen in erster Linie um eine »Herstellung von Selbstverständlichkeit«, wenn es um Frauen auf der Bühne geht, in einem Bereich von Musik, der ihnen ein Anliegen ist: im Bereich von HipHop, Rap, Dubstep, Grime, Tropical, Dancehall und etc … eben von Bassmusik. Das betrifft den selbstverständlichen Umgang, was das Booking von weiblichen Künstlerinnen betrifft und reicht bis zu einer Kuratierung, die nicht ausschließlich Frauen als Publikum ansprechen soll. Nach nunmehr sieben Veranstaltungen freut man sich zum Beispiel darüber, dass das Konzept aufgegangen ist, interessante Musikerinnen auf die Bühne geholt und, was die Wahrnehmung nach außen betrifft, auch ein gemischtes Publikum erreicht zu haben. Zumal es um eine offensive Bühnenpräsenz der Musikerinnen geht – und nicht um eine neuerliche Eingrenzung auf Geschlecht. Logisch ist es dann auch, dass die Line-ups nicht nur aus Frauen bestehen und in irgendeiner Weise »Frauenmusik« repräsentieren, sondern dass diese Line-ups größtenteils aus Frauen bestehen – und dass die Frauen auch im Zentrum des Geschehens programmiert sind. So werden etwa männliche DJs, wenn eingeladen, ihrer normalerweise angestammten Plätze des Hauptacts verwiesen und machen beim Empress Club sehr gerne das Warm-up oder die Auflegerei danach. Dass das tatsächlich funktioniert, ist auch ein Zeichen, dass man das Konzept als geglückt zusammenfassen kann: Will man sich beim Empress Club der offen zur Schau gestellten Feminismus-Beschlagwortung verwehren, dann deswegen, um die befreiende Kraft des Feminismus in der Praxis offen zu halten – denn schließlich geht es bei emanzipatorischen Bewegungen ums Hinterfragen und Durchbrechen von Hierarchien, Konstrukten, Normen und Wertungen, die uns alle betreffen – Feminism is schließlich for everyone!

Gekommen ist es zum Empress Club so: Oona Valarie Serbest ist seit Jahren in verschiedenen Zusammenhängen immer wieder mit feministischen Fragestellungen beschäftigt, mit Musik sowieso. Und Sandra Krampelhuber war zuletzt mit ihrem Film »Queens of Sound«, der sich mit Frauen in der Dancehall-Szene in Jamaica beschäftigt, in London eingeladen – und war beeindruckt von der Qualität einer Eventreihe, die unter dem Titel »Fly Girls, Make Noise« Filme, Musik und Poetry zeigte. Mehr oder weniger direkt führte das dann heuer zur Geburtsstunde des Empress Clubs – und zu einem Konzept, das sowohl weibliche role models featuren wollte, als es auch im Sinne einer Praxis des kuratorischen Inbetweens neuen künstlerisch-musikalischen Formen von Musikerinnen Platz geben will. Stolz präsentierte Künstlerinnen der Reihe sind unter anderem Akua Naru, eine »überaus charismatische Musikerin«, so die beiden Veranstalterinnen, Lady Leshurr & Paigey Cakey, »die spannend sind, weil sie sich zwischen englischem Grime und amerikanischen Hiphop bewegen und da was ganz Neues machen« und Feral is Kinky, von der das britische DJ Magazine schreibt: »She is one of the most distinctive voices in UK electronic music«.



Akua Naruy

Feral is Kinky war überhaupt ein prototypischer Idealfall für die Reihe und steht in beeindruckender Weise dafür, was Musik von Frauen alles sein kann, und wie umfassend konsequent diese Frauen agieren. Denn nicht nur ihre Musik, sondern auch ihr Erscheinungsbild macht die Londoner Künstlerin zur gehypten Kunstfigur. Eingang hat sie als Künstlerin auch in die bildende Kunst gefunden. Sie macht zudem von Lyrics, Beats, Sound bis hin zum Produzieren und zum Management alles selbst. Und genauso wenig, wie sich ihr Sound in enge Kategorien zwängen lässt (»Versuche musikalischer Zuordnungen reichen von Reggae, House, Tropical, Moombathon, Global Bass, Bashment, Electro/Tech House bis Dubstep«), entzieht sie sich bei ihren Bühnenauftritten durch das Tragen verschiedener Masken der unmittelbaren Zuordnung nach Parametern wie Geschlecht, Herkunft oder Klasse. Sie durchbricht Kriterien von Schönheit und sozialer Konformität, bzw. rückt sie ihr Bühnenwesen in eine attraktive Ambivalenz von verfremdender Distanz und surrealer Vertrautheit. Und jenseits der Klischees des Musikbusiness ist Feral is Kinky außerdem keine ganz junge Frau mehr, erlangte internationale Bekanntkeit in den frühen 90er Jahren als Frontfrau der von Boy George gesignten E-Zee Posse inmitten der Londoner Acid House Explosion. Sie ist mit ihrem Lebensweg wohl eine zeitgenössische Feral Empress im besten Sinn – denn es werden beim Empress Club gerne Frauen eingeladen, die sich im Musikgeschäft ihr musikalisches und soziales Standing erkämpft haben. So gesehen war der Erfahrungsschatz der Künstlerin den beiden Veranstalterinnen allemal eine Lecture vor dem Konzert wert.



Fotos: andreea sasaran / the empress club

Feral is Kinky beim Empress Club in der STWST

Womit wir bei einem anderen wichtigen Element des Empress Clubs angelangt sind, der »ein gewisses edukatives Moment« in die Reihe einzubringen sucht, so Sandra Krampelhuber. Neben der Lecture von Feral is Kinky wurde beispielsweise im Mai von der Künstlerin Lyric L ein Workshop angeboten, wo es um Creative Writing und Verfassen von Rap-Lyrics ging. Beim zuletzt veranstalteten Abend im November, bei Sweetybird, wurden Jamaican Movies gezeigt, die unter anderem über die X-rated Tanzstile des Dancehall Auskunft geben. Etwas mehr zu wissen, besonders hervorzustechen, besonders gut von Anfang an zu sein, das ist für Frauen immer noch besonders wichtig, um nicht gleich ins Klischee »good for a girl« hineinzutappen. Die beiden Veranstalterinnen: »Das ist immer noch so, auch wenn man sich vielerorts sehr bemüht zeigt.« Ob man mit der Forderung nach Quote reagieren will, oder nicht – in diesem Punkt gehen die Meinungen auseinander. Ärgerlich ist vieles allemal. Man ist sich der herkömmlichen Schemata in der Musikszene sehr bewusst, die nur allzu oft die Frauen in die B-Rangordnung der Wahrnehmung rückt: »Man bucht im normalen Geschäft oft lieber dreimal die selben Männer, bevor einem die vielen guten Frauen einfallen, die es auch gibt«, so Oona Valarie. Sie verweist auf eine Statistik von female:pressure, eines Wiener Netzwerkes, das in einer aktuellen Analyse der weiblichen Festivalbeteiligung auf beschämende 10% gekommen ist. Immer noch werden zu oft Musikerinnen vergessen, kaum oder nicht wahrgenommen, oder anderwärtig abgekanzelt. Ein Umstand, der sich strukturell widerspiegelt, und sich eigentlich in allen Veranstaltungshäusern zeigt, die nicht eben aus einem speziellen Bewusstsein heraus agieren. »Man braucht sich da nur den Posthof anzusehen«, so die beiden. Umso erfreulicher ist es deshalb, dass der Empress Club bereits mehrfach eingeladen wurde, Acts für Reihen außerhalb zu buchen: etwa im Rahmen des Festivals der Regionen (DORF TV, »Sternpunkt-T«), im Rahmen des Linzfestes, der Nightline zur Ars Electronica, und für kommendes Jahr von den Veranstaltern der Nightline von Crossing Europe. Ebenso konnten die beiden Amplify Dot für das diesjährige STWST-Open Air buchen, die »zehn Jahre nach Lady Dynamite die erste Frau mit einem Major Deal in UK in Bassmusik war … da kann man innerhalb der Szene noch so sehr gegen einen Major Deal sein, wenn es so lange Jahre dauert, dass das eine Frau wieder schafft, dann heißt das etwas«. Das sind die größeren Strukturen, in denen man die Frauen auch besser platziert sehen will. In den kleineren Strukturen der unmittelbaren Arbeitsumgebung freut man sich auch über interne Effekte in der Stadtwerkstatt: »Die Diskussionen gehen ja weiter, es hat mittlerweile einen Umkehreffekt gegeben. Man ist hier stolz darauf, dass es zunehmend besser funktioniert, den Frauen einen entsprechenden Stellenwert zu geben«. Und die Szene freut sich allemal, so ist der Empress Club nach Meinung von Kinetical Field Marshall »etwas, das Linz unbedingt nötig hatte und die Clubszene rund um die Basskultur sehr bereicherte. Nicht nur aufgrund der Bookings von female artists und DJ's in männerdominierten Musikbranchen, sondern auch aufgrund der neuen Sounds und Styles … um zu zeigen, dass sich weltweit einiges tut am Bass-Sektor und die Welt nicht bei DnB, Dubstep und Dancehall stehen geblieben ist, wie man in unserer Stadt oft vermuten möchte«. Abschließend ein Statement von Yasmo aka Miss Lead: »The Empress Club zeigt großartige Künstlerinnen und lässt die Musik im Mittelpunkt stehen. Es geht um gute Musik von tollen Frauen, nicht darum Frauenquoten zu erfüllen. Es ist abgeklärt feministisch, so wie ich es mag«.

Links

https://www.facebook.com/The.Empress.Club
http://femalepressure.wordpress.com/facts/
http://www.dorftv.at/videos/dorf-tv-redaktion/8003

JETZT ABER WIRKLICH: ONE LOVE

HipHop - hier durchwegs als Musikrichtung verstanden - besitzt ein enormes lyrisches Potential. Zudem spornt er die menschliche Stimme zu beeindruckender Kunstfertigkeit an. Und wenn ein einschlägiger Beat gut produziert ist, schlägt er mit einem Schlag ein - in Cortex, Herz und Muskeltonus. Obendrein ist die Geburt von HipHop ein Akt der Selbstermächtigung und des Widerstands gewesen. Und zu versuchen, sich an der Rettung der Welt zu beteiligen, halte ich für begrüßenswert. Lauter gute Sachen. Kein Wunder, dass ich HipHop mag.

Ein Wunder; dass ich HipHop mag. Sein politisches Bewusstsein erscheint vielerorts betäubt. In so manchem Subgenre ist er zu einer Art urbanem Schlager verkommen: Illusionen einer heilen Welt auf trendigen Electronics. Da verschwimmen die Grenzen zum Ballermannsound, dort wird sorgloser Hipster-Pop serviert. So oder so: Das Leben ist geil. Kreative Subversion und ernstzunehmende Utopiebildung sind Mangelware. Auch dort, wo sich HipHop nach wie vor rebellisch gibt. Vielmehr reproduzieren und verfestigen die allermeisten Acts - ob nun im idiotischen Fun-Modus oder in der Pose der Renitenz - die bestehenden Verhältnisse. Selbst MCs, die mitunter zurecht und zutreffend soziale Misslagen beschreiben, kennen in zweiter Instanz meist nur billige Feindbilder (und bringen dann im Extremfall in ihren Texten führende Politiker*Innen oder Vetreter*Innen der Exekutive um). Wird ein besseres Leben in Aussicht gestellt, dann beschränkt mensch sich gerne auf die Botschaft, dass es jede/r aus der Scheiße heraus und nach oben schaffen kann. Was also als Ziel installiert wird, ist letztlich nicht, das System menschenwürdig umzugestalten, sondern zu jenen zu gehören, die von diesem System profitieren: Auch du kannst soviel Knete machen wie ich, bzw. irgendwann habe ich auch einen BMW, meinen Werbevertrag mit McDonalds und Massen an Groupies. Apropos Groupies. Während HipHop weitgehend als Bollwerk gegen Rassismus fungiert, distanziert er sich von anderen Formen der Diskriminierung oft nur puntktuell. Sexismus und Homophobie sind nicht nur salonfähig, sondern vielmehr fixes Interieur des Salons. Nicht nur im Street- und Gangstarap.

Ist HipHop also *durch die Bank* dumm und verblendet? Nein. Denn glücklicherweise gibt es progressive Strömungen und immer wieder - gerade auch hierzulande - spannende Artists mit Köpfchen und Rückgrat. Ist HipHop also *in der Regel* dumm und verblendet? Nochmals nein. Zumindest ist er kein Jota dümmer und verblendeter als die Gesellschaften, in denen er stattfindet. Er ist bloß ein ziemlich guter Spiegel der herrschenden Denkweisen und Handlungsmaximen. HipHop bildet den Status Quo freilich nicht eins zu eins ab. Doch HipHop ist ein sehr gesprächiger und wertvoller Informant. Denn erstens findet HipHop - mittlerweile auch im deutschsprachigen Raum - in allen sozialen Schichten statt, ist längst im Mainstream angekommen und medial präsent. Zweitens ist HipHop das sprachlastigste Genre überhaupt. Und auch wenn nonverbale Aspekte wie etwa visuelle Inszenierungen, Soundästhetik oder Geschäftsstrukturen wertvolle Analyseobjekte sind, das gesprochene Wort macht Meinung und Attitüde dingfester als alles andere. Und drittens läuft im HipHop die Gewinnung von Hörer*Innen immer mehr über die Identifikation mit den Künstler*Innen als Personen, bzw. Kunstfiguren ab. Auch deswegen ist Hip Hop besonders verräterisch.

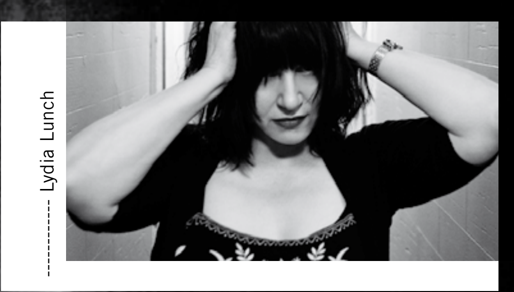
Was uns HipHop z.B. verrät, ist, dass es emanzipatorische Bewegungen schwer haben, sich neben scheinbar apolitischem Stahlbad-Fun und konservatistischer Pseudo-Revolte zu behaupten. Klar, den meisten Rapper*Innen geht es in ihrer Performance nicht um politische Umwälzungen. Ein solcher Anspruch gereicht auch nicht unbedingt immer zum Vorteil. Er ist in den vielen Fällen sogar prätentiös und peinlich. Und: Kunst muss ja auch nicht explizit politisch sein, um gut zu sein. Das Aufbegehren gegen inhumane Realitäten ist schlichtweg kein Kerngeschäft der Kunst. Nichtsdestotrotz gilt: Alles hat eine politische Dimension, selbst wenn eine solche nicht intendiert ist. D.h. nicht nur wenn *Haftbefehl* Angela Merkel erschießen will oder Sookee versucht, Geschlechterrollen aufzubrechen, ist HipHop politisch.
HipHop ist auch politisch, wenn Pandabärchen Cro meint: »Die Welt ist geil, denn ich hab alles, was ich brauch.«
Hier werden Haltungen vermittelt und öffentlich affirmiert, kritisiert, zur Diskussion gestellt. Haltungen, die das Zusammenleben, die Organisation von Gemeinschaft betreffen. Das ist politisch. Und es wäre m.E. falsch zu denken, HipHop würde die gesellschaftliche Ordnung zwar illustrieren, hätte aber keinerlei Einfluss auf eben diese. Das Verhältnis ist wechselseitig. Der Spiegel spiegelt nicht nur, er kann auch selbst tätig werden und Gegenbilder entwerfen. Und es sind dieselben Gründe, die ihn zu einem guten Spiegel machen, die HipHop dieses Aktionskapital verschaffen. Wenn z.B. mehr Artists den homophoben und sexistischen Sprachgebrauch im Rap unterlassen oder gar offen angreifen würden, hätte das eine Auswirkung auf den Sprachgebrauch, die Gedankenwelt, das Handeln der Hörer*Innen. Diesen Einfluss darf mensch nicht überschätzen. Es gibt aber keinen guten Grund, ihn völlig in Abrede zu stellen. Soll heißen: Es ist nicht die Aufgabe von HipHop Politik zu machen, aber er macht *auch* Politik. Ob er will oder nicht. Und das sollte HipHop bedenken. Das sollten wir alle bedenken. Vor diesem Hintergrund wünsche ich mir weder Parlamentarismus-Rap noch Soziologie-Referat-Cyphers noch HipHop als Speerspitze einer Revolution, sondern schlicht und einfach Künstler*Innen, die über den Tellerrand denken und in ihrer Kunst Courage zeigen.

Äffchen

STADTWERKSTATT VERANSTALTUNGEN DEZ/JAN

Do. 05.12.13 :: 19:30
»Herr Groll und die ungarische Tragödie« Lesung von Erwin Riess

Fr. 06.12.13 :: 22:00
Lydia Lunch - Retrovirus + Les Spritz + Phobos



Lydia Lunch

Sa. 07.12.13 :: 22:00
Yes we Jam! Night
Mit B Bou, Fozhowi & Dark Poet und Mostheadz

Fr. 13.12.13 :: 22:00
THE FUTURE SOUND
pres. fLako (kwatro / EGLO rec)

Fr. 20.12.13 :: 22:00
Madhou5e PARTY

Sa. 21.12.13 :: 22:00
b0ngle! & VOLLKONTAKT
pres. SKEPTICAL

Mo. 23.12.13 :: 22:00
turn table tennis

Di. 31.12.13 :: 14:00 - 17:00 /// SAAL
HAU DIR HANK WILLIAMS IN DIE BIRNE!
Traditionelles Silvester-Vorglühen am Nachmittag mit Donke/Zigon und Freunden

Di. 31.12.13 :: 22:00
Silvesterball der Blasphemie

So. 05.01.14 :: 22:00
Peligro Birthday Punk

Mi. 08.01.14 :: 22:00
Die Goldenen Zitronen

Fr. 10.01.14 :: 22:00
Replica

Sa. 11.01.14 :: 22:00
Crews Connected DnB

Fr. 17.01.14 :: 22:00
The Future Sound

Sa. 18.01.14 :: 22:00
junQ.at Qlash

Di. 21.01.14 :: 22:00
Käptn Peng & Die Tentakel von Delphi

Do. 23.01.14 :: 22:00
The Vibrators
The Zsa Zsa Gabors

Fr. 24.01.14 :: 22:00
Der Mob

Sa. 25.01.14 :: 22:00
Mombu + Ovo

Fr. 31.01.14 :: 22:00
Hella Comet
Sado Maso Guitar Club



Impressum versorgerin Nr. 0100 / DEZEMBER 2013 . herausgeberin: »stadtwerkstatt«, kirchengasse 4, A-4040 linz . tel: 0732-731209 . fax: 0732-711846 . e-mail: versorgerin@servus.at . web: http://versorgerin.stwst.at . redaktion: astrid benzer, kurt holzinger, olivia schütz, franz xaver . layout: astrid benzer, astrid.benzer@liwest.at . anzeigen: kurt.holzinger@servus.at . auflage: 9.000 stück . druck: landesverlag wels . blattlinie: die versorgerin berichtet über die aktivitäten der stadtwerkstatt und bringt beiträge zur transformation von kultur und politik. **RETOUREN AN: STADTWERKSTATT, KIRCHENGASSE 4. 4040 LINZ**